

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Kovač

**NAMIGOVANJE NA SPOLNOST V SLOVENSKI
NARODNOZABAVNI GLASBI**

Reprezentacija ženskih in moških spolnih vlog

v slovenski narodnozabavni glasbi

Diplomsko delo

LJUBLJANA 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Kovač

Mentorica: doc. dr. Karmen Šterk

NAMIGOVANJE NA SPOLNOST V SLOVENSKI

NARODNOZABAVNI GLASBI

Reprezentacija ženskih in moških spolnih vlog

v slovenski narodnozabavni glasbi

Diplomsko delo

LJUBLJANA 2008

Zahvaljujem se mamici, fantu, prijateljicam in prijateljem za njihovo podporo, potrpežljivost in dobro voljo.

NAMIGOVANJE NA SPOLNOST V SLOVENSKI NARODNOZABAVNI GLASBI

Reprezentacija ženskih in moških spolnih vlog v slovenski narodnozabavni glasbi

Narodnozabavna glasba je del slovenske kulturne in glasbene zavesti že od njenih začetkov. Njen večji razmah se je začel leta 1953, ko je nastal Ansambel bratov Avsenik. Z nastankom novodobnih narodnozabavnih glasbenih skupin, kot je Atomik Harmonik, se postavlja vprašanje, kakšna je sporočilna vrednost tovrstne glasbe. Ob predpostavki, da se skozi glasbo sporočajo prevladujoče družbene vrednote in sproščajo psihične napetosti posamezne družbe, je pojav spolnih vlog in namigovanja na spolnost v slovenski narodnozabavni glasbi neizogiben. Glasba je namreč pomemben sprostivni kanal družbe, v kontekstu glasbe pa se lahko izrazijo globoko skriti občutki, ki se jim v drugih kontekstih ni dovoljeno izraziti. Skozi proučevanje besedil skladb tradicionalne in novodobne narodnozabavne glasbe lahko opazimo, da se družbene vrednote in ureditve, ki se sporočajo preko glasbe, med prvo in drugo zvrstjo nekoliko razlikujejo. Iz tega sklepamo, da so se družbeni kontekst in vrednote slovenske družbe v zadnjih 50 letih po eni strani precej spremenile, po drugi pa ostajajo še vedno nekoliko tradicionalno patriarhalno konservativne.

Ključne besede: Narodnozabavna glasba, Slovenski turbofolk, Spolne vloge, Ansambel bratov Avsenik, Atomik Harmonik

SEXUAL INSINUATION IN SLOVENIAN ETHNICAL POPULAR MUSIC

Representation of feminine and masculine gender roles in Slovenian ethnical popular music

Ethnical popular music is a part of Slovenian cultural and musical heritage since its beginnings. Its popularity grew, starting in 1953, when the Avsenik brothers assembled their group. With the appearance of modern ethnical popular bands such as Atomik Harmonik on the scene, the message of this type of music can be questioned. The inclusion of sexual insinuation and gender roles in Slovenian ethnical music is inevitable when we presume that the (popular) music communicates the prevailing social values and points out the physical tensions of every individual society. To the society, the music thus presents an important channel of relaxation. Deep and hidden emotions can be expressed in the music context, which other contexts do not allow. The analysis of the traditional lyrics on the one side and the modern on the other shows that social values projected by means of music differ between the two. From this we can conclude that the social context and the values of the Slovenian society have changed notably over the last 50 years, but still remain somewhat traditional and patriarchally conservative.

Key words: Ethnical popular music, Slovenian turbofolk, Gender roles, The Avsenik brothers group, Atomik Harmonik

UVOD.....	6
1. OPREDELITEV POJMOV GLASBA, LJUDSKA GLASBA, ZABAVNA IN POPULARNA GLASBA.....	9
1.1 Glasba in njen pomen	9
1.2 Ljudska glasba	12
1.3 Zabavna, popularna glasba v nasprotju z visoko glasbo.....	15
1.3.1 Adornov pogled na zabavno glasbo.....	17
2. NARODNOZABAVNA GLASBA.....	20
2.1 Tradicionalna narodnozabavna glasba	20
2.2 Novodobna narodnozabavna glasba	23
3. KONSTRUKCIJA SPOLA IN SPOLNE VLOGE	27
3.1 Biološki in družbeni spol.....	27
3.2 Spolni stereotipi moških in žensk	31
3.3 Ženske in moške spolne vloge.....	33
4. REPREZENTACIJA ŽENSKIH IN MOŠKIH SPOLNIH VLOG TER NAMIGOVANJE NA SPOLNOST V SLOVENSKI NARODNOZABAVNI GLASBI – študija primera	39
4.1 Tradicionalna narodnozabavna glasba, reprezentacija spolnih vlog in namigovanje na spolnost.....	39
4.2 Novodobna narodnozabavna glasba, reprezentacija spolnih vlog in namigovanje na spolnost.....	51
SKLEP.....	62
LITERATURA.....	64

UVOD

Pred kratkim smo doma ob nedeljskem kosilu po dolgem času prižgali radio. Na sporedu je bila oddaja z nedeljskimi čestitkami in pozdravi poslušalcev, ki smo jo včasih poslušali na Radiu Slovenija, sedaj pa so Sobotna in nedeljska voščila še posebej popularna na Radiu Veseljak. To me je spomnilo na otroštvo, ko nedeljskega kosila ni bilo brez goveje juhe, praženega krompirja, pečenke in narodnozabavne glasbe. Takrat je oče največkrat naglas navil radijsko postajo, ko se je predvajala Avsenikova glasba. Njegov najljubši izvajalec je bil Franc Košir, pevec v Avsenikovem ansamblu, ki je prepeval predvsem hudomušne skladbe, kot so *Shujševalna kura*, *Teta iz Texasa* in *Sem deklica za vse*. Danes je malenkost drugače, vendar samo malenkost, saj na radiu ob nedeljskih čestitkah še vedno prevladuje narodnozabavna glasba. Razlika je le v tem, da so se Avsenikom, ansamblu Lojzeta Slaka, Gašperjem in ostalim izvajalcem tradicionalne narodnozabavne glasbe pridružili nekoliko modernejši izvajalci tovrstne glasbene zvrsti, ki so tradicionalni harmoniki dodali sodobne elektronske in dance ritme. Novodobna slovenska narodnozabavna glasba ali slovenski turbofolk, kot ga imenujejo nekateri glasbeni strokovnjaki, se je v največjem razmahu pojavila leta 2004, ko so na slovensko glasbeno sceno stopili Atomik Harmonik. Dve pomanjkljivo oblečeni dekletki in dva postavna fanta so pošteno razburkali slovenski glasbeni repertoar, glasbeni kritiki in strokovnjaki pa so se na veliko začeli spraševati o kakovosti njihovega glasbenega dela. Nekaterim konservativnejšim kritikom je šla v nos tudi pomanjkljiva garderoba nastopajočih pevk in odkrito namigovanje na spolnost v njihovih besedilih. Kot ljubiteljici različnih zvrsti glasbe se mi je vihar okoli pojava Atomik Harmonik zdel zelo zanimiv, vendar ne toliko z vidika njihovega imidža, ki ga lahko vsak takoj opazi in si o njem ustvari svojo sodbo, pač pa predvsem z vidika sporočilnosti njihove glasbe. Začela sem se spraševati, kakšno sporočilno vrednost imajo njihove skladbe, da so tako razburkale slovensko glasbeno javnost. Potem pa so me začeli zanimati tudi avtorji tradicionalne narodnozabavne glasbe, med katerimi sem se osredotočila na legendo tovrstne glasbe pri nas, ansambel bratov Avsenik. Zanimalo me je, v čem se Avseniki razlikujejo od Atomik Harmonik, so skladbe enih in drugih res tako različne? Je res, da se na spolnost namiguje le v novodobni narodnozabavni glasbi, medtem ko spolnost v glasbi bratov Avsenik ni imela svojega mesta, ker se v družbi o njej ni spodobilo govoriti? V kakšnih

tipičnih vlogah pa v njihovih skladbah nastopajo moški in ženske? Se v tradicionalni in novodobni slovenski narodnozabavni glasbi odražajo družbene vrednote in predpisane družbene vloge moških in žensk?

Odgovore na zastavljena vprašanja bom iskala v svoji diplomski nalogi. Ob predpostavki, da se (tudi) v glasbi odražajo ukoreninjene družbene vrednote ter predpisane moške in ženske spolne vloge, se bom lotila raziskave štirih tez, v katerih se kaže razlika med tradicionalno in novodobno narodnozabavno glasbo skozi prizmo spolnih vlog in namigovanja na spolnost:

1. V tradicionalni slovenski narodnozabavni glasbi se izraža patriarhalna delitev družbenih oziroma spolnih vlog.
2. V novodobni slovenski narodnozabavni glasbi oziroma slovenskem turbofolku so družbene oziroma spolne vloge enakopravne.
3. Namigovanja na spolnost zaradi prevladujočih družbenih vrednot v tradicionalni narodnozabavni glasbi ni.
4. O spolnosti se v slovenskem turbofolku govori odkrito, ker spolnost v družbi ni več tabu tema.

Tradicionalna narodnozabavna glasba¹ je nastajala v času, ko so v družbi prevladovala tradicionalne vrednote, kot so patriarhalnost, spoštovanje avtoritete in zagovarjanje podrejenosti žensk. V družbi je prevladovala tradicionalna delitev družbenih oziroma spolnih vlog: ženske so pasivne in neenakovredne moškim, medtem ko so moški aktivni akterji tako v zasebni kot v javni sferi. Moja teza je, da glasba, kot del družbenega življenja in ustvarjanja, izraža te vrednote in spolne vloge. Po drugi strani moja druga

¹ Tu se bom v svoji analizi osredotočila izključno na narodnozabavno glasbo, ki sta jo ustvarjala brata Avsenik, ki sta svojo glasbeno pot začela v 50-ih letih 20. stoletja.

teza govori o tem, da novodobna narodnozabavna glasba nastaja v času, v katerem so moški in ženske enakopravne, zato se v njej ne izraža tradicionalna delitev spolnih vlog.

Raziskovala bom tudi pojav spolnosti oziroma namigovanja na spolnost v narodnozabavni glasbi. Moja predpostavka je, da je bila spolnost v času nastajanja tradicionalne narodnozabavne glasbe skriti del zasebne sfere, zato se o njej ni odkrito govorilo niti v družbi niti v glasbi kot produktu delovanja družbe. V sodobnem času pa o spolnosti v družbi govorimo odkrito. Namigovanje nanjo prodaja vse od avtomobilov in zobnih ščetk do bombažnih nogavic in glasbe.

V diplomski nalogi se bom najprej lotila opredelitve ključnih pojmov za analizo. Zanimalo me bo, kaj sploh je glasba in kakšen je njen pomen. Opredelila bom ljudsko glasbo, zabavno in popularno glasbo, tradicionalno narodnozabavno glasbo in novodobno narodnozabavno glasbo ali slovenski turbofolk. Drugi del teoretične osnove bom posvetila spolnim vlogam. Najprej bom poiskala odgovore na vprašanja o nastanku spola - je spol biološki ali družbeni konstrukt. Nato se bom lotila spolnih stereotipov, spolnih identitet, spolnih značajev in nenazadnje spolnih vlog. V študiji primera bom združila koncepte glasbe ter predstave spolnih vlog in spolnosti v slovenski družbi. Primerjala bom tradicionalno in novodobno slovensko narodnozabavno glasbo oziroma besedila izbranih skladb ansambla bratov Avsenik in skupine Atomik Harmonik, kot najbolj reprezentativnih skupin ene in druge glasbene zvrsti, ter poskušala najti odgovore na zastavljene teze.

1. OPREDELITEV POJMOV GLASBA, LJUDSKA GLASBA, ZABAVNA IN POPULARNA GLASBA

1.1 Glasba in njen pomen

Za začetek se bomo vprašali, kaj je glasba oziroma kakšen je njen pomen. Barbo (1994: 17) meni, da je glasba, kot vsa umetnost, družbena dejavnost, Jean-Marie Guyan pa pravi, da je glasba umetnina. Umetnina pa ni le produkt družbe, pač pa hkrati tudi faktor družbenega dogajanja (Guyan v Blaukopf 1993: 91). To spoznanje lahko prenesemo na glasbo in njeno delovanje. Ugotovimo torej, da glasba ni zgolj produkt družbe, pač pa odraža tudi to, kar se v družbi dogaja, njene vrednote, identiteto, trenutno stanje, ideologijo, v kateri je nastala, nacionalne značilnosti družbe, predpisane spolne vloge moških in žensk.

Globokar glasbo povezuje z reprezentiranjem nečesa zunajglasbenega. Po njegovem je glasba odsev družbe, v kateri se razvija, njena funkcija pa je odvisna od okolja, v katerem glasbenik ustvarja (Globokar v Hribar 1992: 43). Merriam (2000: 149) glasbo opredeljuje kot človeški pojav, ki ga ustvarjajo ljudje za ljudi ter obstaja in deluje v družbenih okoliščinah. Prav tako je vsaka značilna raba pevskega glaslu, razpoložljivi instrumenti in njihova raba, glasbeni repertoar, izbira tonov iz kontinuuma (tonski sistem) in v nekaterih kulturah različno razvit sistem notacije posamezniku, rojenemu v neko družbo, tako rekoč vnaprej dano (Blaukopf 1993: 64).

Etnomuzikologi menijo, da je glasba nekaj nepretrganega in na splošno trdnega. Če glasbo pogledamo v kontekstu splošne teorije kulture, se nam zdi smiselna domneva, da ima glasba temeljno notranjo trdnost. Domnevamo namreč, da vsaka kultura deluje nepretrgano, če je seveda ne zmoti kakšna oblika tako imenovanega zgodovinskega naključja. Vemo pa tudi, da v njej neogibno prihaja do različic in sprememb. Hkrati je očitno, da se, gledano s stališča notranjih sprememb, v nekaterih kulturah glasba

spreminja hitreje in očitneje kot v drugih kulturah. Hipotetično rečeno se bodo v kulturah, ki poudarjajo pomen skladatelja kot posameznika, spremembe in dovzetnost za spremembe dogajale pogosteje kot v tistih kulturah, ki svoje glasbeno gradivo dobijo od večnih nadnaravnih sil (Merriam 2000: 243, 244). Glasba je torej nekaj trdnega, saj je v vsako kulturo usidrana že od njenih začetkov, vendar pa vedno deluje v okviru družbenih okoliščin. Če se strinjamo z Merriamovo hipotezo oziroma s hipotezo etnomuzikologov, se glasba v nekaterih kulturah spreminja hitreje in je bolj odprta do sprememb kot v drugih kulturah. Tako lahko za glasbo zahodnega sveta (evropsko, ameriško) ugotovimo, da se spreminja izredno hitro, vsaj kar se tiče njenih zvrsti in glede na to, da na primer glasba nekaterih »primitivnih« afriških, azijskih ali latinskoameriških ljudstev več sto ali celo tisoč let ostaja enaka. Spremembe v zahodni glasbi Merriam in etnomuzikologi pripisujejo pomenu skladatelja kot posameznika pri ustvarjanju glasbe. Individualizem kot tak je močno prisoten v zahodnem svetu, zato je v naši kulturi logičen tako širok razpon glasbenih zvrsti in žanrov.

Pomen glasbe je s strani različnih avtorjev percipiran različno. Dilthey meni, da glasba izraža čustva in je izraz nacionalnih emocij, ki jih avtor nezavedno vnaša v svoje delo. Te pa povzročijo resonanco med poslušalci, ki jih z avtorjem družijo pripadnost istemu narodu in ujetost v iste družbene pogoje (Dilthey v Gams 1984: 5). Simmel pa pravi, da glasba izraža tako imenovano narodno dušo – »Volksseele« (Simmel v Gams 1984: 5). »Glasba postane to, kar je, šele ko v spontanost izražanja nekega čustva poseže objektiviteta v obliki pravil. Različni kompleksi pravil ustrezajo različnim družbenim okoljem, od tod torej slede različne vrste glasbe« (Gams 1984: 5).

Povezanost glasbe in posameznikov, ki jo poslušajo, je raziskovala tudi Helga de la Motte-Haber, ki pravi, da je glasba globoko ukoreninjena v emocionalni sistem. Potrdilo o tem najdemo v vedenju ob poslušanju. Glasbe se namreč ne poslušajo zaradi nje same, temveč zaradi njenega sproščujočega in vznemirljivega učinkovanja. »Glasba da polet, pomaga pozabiti na osamljenost. Omogoča uživati ob lastnih občutkih, ne da bi dopuščala, da se neposredno izrazi narcisoidna komponenta« (Motte-Haber 1990: 151).

Ivo Stupičić se pomena glasbe loti s sociološkega vidika. Zanj sociološko proučevanje glasbe obsega dve usmeritvi: odkrivanje družbeno zgodovinske pogojenosti glasbe in odkrivanje družbeno-estetske pogojenosti glasbe. Prva pomeni proučevanje glasbe v njenih tipičnih odnosih z družbo, družbenimi ureditvami ali sistemi, znotraj teh pa z družbenimi razredi, sloji in skupinami. Druga pa proučuje medsebojno vplivanje posameznih glasbenih del in vplive družbenih sprememb na spremembe glasbenih stilov in vrednot (Stupičić v Gams 1984: 6-7).

Stupičićevo razumevanje proučevanja glasbe lahko prenesemo tudi na obdobje slovenske tranzicije in na spremembe v glasbi v tem času. Njegovo tezo, da prihaja do medsebojnega vplivanja posameznih glasbenih del in vpliva družbenih sprememb na spremembe glasbenih stilov in vrednot, lahko uporabimo pri opazovanju sprememb v slovenski narodnozabavni glasbi v zadnjih 17 letih. V tem času se je, morda tudi kot odgovor na tranzicijo in spremembe vrednot, pojavilo mnogo novodobnih, mladih narodnozabavnih skupin, ki v duhu kapitalizma stavijo na temo, ki v glasbi in tudi v drugih dobičkonosnih segmentih gospodarstva prinaša največ denarja – SEKS. V tem kontekstu ne bi mogli reči, da je glasba sredstvo upora določene generacije, kot ugotavlja Shuker (Shuker 1994: 6). Novi mladi val narodnozabavnih glasbenih skupin, kot sta Turbo Angels in Atomik Harmonik, sicer odstopa od starih opevanih tem o domu, domači vasi, materi in uvaja nove, od katerih je spolnost oziroma namigovanje na spolnost ena najpopularnejših. Pri tem je najpomembnejše za moje proučevanje narodnozabavne glasbe in reprezentacije spolnih vlog predvsem dejstvo, da se novodobna narodnozabavna glasba s tem ne upira prevladujoči družbeni strukturi, pač pa ji sledi in zanjo ustvarja. Kako pa se v narodnozabavni glasbi dejansko odražajo družbene oziroma spolne vloge, si bomo pogledali v četrtem poglavju.

Pomemben je tudi antropološki vidik glasbe, ki ga obravnava Merriam. Ta pravi, da lahko posameznik ali skupina v pesmi izrazita globoko skrite občutke, ki jima jih v drugih kontekstih ni dovoljeno izraziti (Merriam 2000: 151). Merriam trdi, da je v kontekstu

glasbe dovoljeno marsikaj, kar bi bilo v drugih okoliščinah nesprejemljivo. Zdi se verjetno, da skoraj vsa ljudstva pejejo opolzke pesmi. Enako verjetno pa je, da razlikujejo med pornografijo, ki je sama sebi namen, in uporabo opolzki v pesmih, ki se nanašajo na posebne okoliščine in govorijo o določeni stvari na način, ki sicer ne bi bil sprejemljiv. »Že pesem sama dopušča svobodno izražanje misli, predstav in opazk, ki jih v normalnih jezikovnih okoliščinah ne bi smeli naravnost povedati. Tako je v besedilih pesmi dovoljena posebna svoboda, ki jo omogoča petje, zato so izjemno uporabna za širjenje informacij, do katerih bi sicer težko prišli« (Merriam 2000: 153).

Merriam pravi tudi, da so besedila pesmi, ki dopuščajo svobodo izraza, odlično sredstvo za raziskovanje psiholoških procesov v ljudeh, ki sestavljajo določeno kulturo. Ob proučevanju besedil pesmi hitro uvidimo skozi varovalne mehanizme in bolje razumemo »etos« posamezne kulture ter dobimo uvid v psihološke težave in procese, ki so njena posebnost (Merriam 2000: 159-160). Besedila odražajo tudi mehanizme psihičnega sproščanja ter prevladujoče kulturne drže in vrednote (Merriam 2000: 166).

Bistvo, ki ga v zvezi s pomenom glasbe izpostavljajo različni avtorji s področij etnomuzikologije, antropologije, sociologije in psihologije, je v prepletenosti glasbe in družbe, v kateri glasba nastaja. Na nastajanje glasbe tako vplivajo nacionalni karakter družbe, njena kultura, vrednote, trenutno stanje in dogajanje v družbi, večje družbene spremembe, usidrane družbene oziroma spolne vloge. Glasba pa je tudi pomemben medij sproščanja napetosti družbe ter sporočanja prevladujočih družbenih vrednot.

1.2 Ljudska glasba

Preden se lotimo opredelitve zabavne in narodnozabavne glasbe, moramo opredeliti osnovno – ljudsko glasbo. Lahko bi razpravljali o obstoju oziroma neobstoju ljudske pesmi. Nekateri etnomuzikologi namreč trdijo, da ljudska pesem ne obstaja, ker menijo, da ni stvarne podlage za razlikovanje med »ljudskim« in »neljudskim« v kulturi, saj je

kultura ena. Vendar tu ni bistveno, kaj je ljudsko in kaj neljudsko, pač pa to, da obstaja neka vokalna glasba, drugačna od tiste, ki je predmet raziskovanja glasbene zgodovine oziroma muzikologije (Kumer 1977: 77-79).

Poglejmo nekaj obrazložitvev, kaj sploh je ljudska glasba oziroma ljudska pesem.

The Penguin Encyclopedia of Popular Music ljudsko glasbo enostavno opredeli kot glasbo, ki so jo proizvajali običajni ljudje in ki so se je naučili od svojih prednikov, sosedov, sorodnikov (Clarke 1990: 442). Leksikon glasbe (Dolinar 1981: 148) pa ljudsko pesem opredeljuje kot:

Del glasbene kulture nekega naroda, ki nastaja kot stvaritev posameznika (izjemoma skupine) in živi v skupnosti, za katero je značilna pretežno spontana, ne zavestno premišljena, pretežno nešolana, improvizacijska ustvarjalna oz. poustvarjalna dejavnost. Čeprav podvržena spremembam zaradi razvoja po lastnih zakonitostih in zaradi zunanjih vplivov, ki jo zadevajo v vsebinskem, oblikovnem in funkcionalnem pogledu, ohranja vendar tudi sestavine, ki (pretežno ustno sporočene) pomenijo dediščino minulih dob. Nekatere, pogojene geografsko, sociološko, zgodovinsko in jezikovno, so na posameznih območjih občutene kot etnične ali krajevne značilnosti.

Ljudska pesem je tista pesem, ki jo je 'ljudstvo' oz. 'narodno občestvo' na vsem jezikovnem ozemlju ali le na delu tega ozemlja po ustnem izročilu, s petjem iz spomina sprejelo za svojo, jo daljšo dobo pelo, po svoje spreminjalo in tako prilagodilo svojemu okusu in slogu (ter jo morda poje in spreminja še sedaj) (Grafenauer v Kumer 1977: 81).

Ljudska pesem torej sodi v širši okvir ljudske kulture. Ta se ohranja pretežno po ustnem izročilu, z njo pa naj bi označevali ljudske šege, pripovedništvo, pesništvo, glasbo, plese in verovanje nešolanih plasti naroda. Ljudska pesem je bila in je prepletana z

vsakdanjim življenjem. Prav tako je bila ljudska pesem dolgo časa nepogrešljiva prvina vsakdanjega življenja. Pojavljala se je pri vsakdanjem delu, še posebno pri različnih obredih. S posameznikom je bila povezana od njegovega rojstva pa vse do njegove smrti. »Pesem je torej povsem vključena v kolektiv. Dokler še živi v vsej svoji polnosti, spremlja vsakodnevno delo in celotno praznično življenje. Pravzaprav ima vsak čas, vsaka priložnost oz. vsak praznik svoje pesmi.« (Cizel 1994: 70)

V ljudski pesmi se odseva življenje ljudi. Pojejo jo ob vseh življenjskih priložnostih. Tako na primer petje marsikje spada med pravice in dolžnosti odraščajoče mladine, ki poje bodisi na skupnih zabavah ali ločeno po spolu. Nekatere pesmi so izrazito dekliške, druge izrazito fantovske:

Če je sprejem v fantovsko ali dekliško družino pogojen z določeno starostjo, more pevka nadarjenost in znanje pesmi omogočiti mladoletnemu predčasen sprejem. Pesmi, ki jih fantje pojejo dekletom in pomenijo nekakšno snubljenje ali vsaj izražanje ljubezenskih čustev, imajo ponekod posebna imena. Nemški izraz zanje je Kiltlieder, Slovenci pravimo kozje molitvice tistim verzom, ki so jih fantje napletali dekletom pod okni, ko so prihajali vasovat (Kumer 1977: 165).

Zaradi tesne povezanosti ljudske pesmi z življenjem se ni čuditi, da ljudska pesem po svoji vsebini v marsičem odseva življenje (Kumer 1977: 169). Iz ljudske pesmi je posredno mogoče izvedeti marsikaj o rodovni in družbeni ureditvi, npr. glede oblasti staršev nad otroki, razmerja med zakonci, glede položaja mlade žene v moževi družini, posledic starega konflikta med taščo in nevesto. V ljudski pesmi sicer ni dosti razmišljanja, saj se raje izraža v prispodobah, ki so po svoji nazornosti vsakemu razumljive. Hkrati pa se v njej odseva mišljenje in čustvovanje v okolju, od koder posamezni primeri izhajajo. Iz ljudske pesmi tako lahko razberemo, kako ljudje gledajo na svet in življenje, kaj jim pomeni nadnaravni svet, onostranstvo, kakšno je njihovo verovanje in sploh religiozne predstave, kakšne moralne in etične zakone priznavajo, kako presojujejo krivdo, kaj jim pomeni zlo ali moralni prestop, kaj je lahko vir veselja in

zadovoljstva oz. žalosti in jeze, kako gledajo na ljubezen, na razmerje med spoloma itd. (Kumer 1977: 170).

Ljudska pesem se neločljivo prepleta s socialnimi, zgodovinskimi, ekonomskimi in drugimi dejstvi. Ali kot pravi A. Goljevšček (1982: 176): »Življenje naše ljudske pesmi ni bilo prvenstveno opredeljeno po lepoti (tj. estetski funkciji); imelo je sedež v življenju. Bilo je neločljivo povezano s kulturnimi, religioznimi, socialnimi funkcijami, še pred avtomatizacijo umetnosti, s katero se je začela tudi refleksija umetnosti, njenih oblik in postopkov.«

Ljudska glasba ima torej enak pomen kot glasba nasploh. Prepleta se z življenjem ljudi, iz nje lahko razberemo njihove navade, prevladujoče vrednote, kulturo, družbene vloge. Tako lahko na primer iz ljudske glasbe razberemo, kaj je moralno sprejemljivo (mlado dekle, ki čaka na svojega ljubega, je vzdržna in se ne predaja nasladam) in kaj moralno sporno (npr. gostilničarjevo mešanje vina z vodo ali detomor). Nove ljudske pesmi se zato v neki socialni skupini ustalijo šele takrat, ko prestanejo neke vrste ljudsko »cenzuro«. Tisto, kar za skupnost ni sprejemljivo, hitro izgine; vse mora biti v okviru načrtanih tradicionalnih oblik in načel. »Ljudski pesmi ni do tega, da bi izkušala stvari na novo, veliko bolj je zavzeta s tem, da prenaša in potrjuje že utrjene norme in za celoto obvezujoče vrednote. Prostor, v katerem vrednote nastajajo in delujejo, je skupnost kot določeno zgodovinsko dejstvo, zgodovinski kontinuum« (Goljevšček 1982: 190).

1.3 Zabavna, popularna glasba v nasprotju z visoko glasbo

Naj za začetek s Shukerjevo pomočjo opredelim besedo »popularno«. Za nekatere »popularno« pomeni preprosto privlačno za ljudi, medtem ko za druge pomeni »popularno« nekaj, kar je od ljudi. Prvo razumevanje besede popularno se nanaša na komercialno proizvedene oblike popularne kulture, drugo razumevanje pa se nanaša na »ljudsko« (narodno) popularno kulturo. Če to prenesemo na glasbo, se tako

razlikovanje dela med ljudsko (»folk«) glasbo in popularno glasbo glasbenih lestvic. Če »popularno« uporabljamo kot pridevnik, pomeni, da je taka oseba, izdelek, opravilo ali prepričanje splošno sprejeta oziroma všečna velikemu občinstvu (Shuker 1994: 3). Taka definicija besede »popularno« nam omogoča narodnozabavno glasbo opredeliti kot popularno, saj gre za tako imenovano ljudsko ali folk glasbo, ki prihaja od ljudi. Tudi če »popularno« definiramo s komercialnim uspehom, vanj prav tako lahko vključimo narodnozabavno glasbo, ki je pri nas komercialno precej uspešna.

Postavljanje definicije popularne glasbe pa je dokaj težavno. Po mnenju Middletona je definicija popularne glasbe tako kompleksna, da bi sam najraje kot definicijo postavil legendarno definicijo ljudskih pesmi, ki pravi: »Vse pesmi so ljudske pesmi – še nikoli nisem slišal, da bi jih pel konj« (Middleton v Shuker 1994: 5). S tem pravzaprav pravi, da je vsa glasba popularna glasba, saj je po Shukerjevi definiciji »popularno« bodisi tisto, kar je privlačno za ljudi, ali pa nekaj, kar je od ljudi. Glasba je torej popularna zato, ker prihaja od ljudi in je zanje privlačna – ne glede na glasbeno zvrst.

Tudi enciklopedične in slovarske definicije popularne glasbe so izjemno skope. V *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* popularna glasba sploh ni eksplicitno definirana. Tako je opredeljena kot mainstream glasba z mnogimi primesmi tako džez, ragtime, bluesa, rhythm and bluesa, countryja kot rocka, punk rocka, acid rocka, heavy metala, bubbleguma in reggaeja (Shuker 1994: 6). Tudi po tej definiciji narodnozabavna glasba spada v popularno glasbo, saj je na slovenskem ozemlju to najbolj razširjena mainstream glasba, ki jo poslušajo velik del slovenskega prebivalstva. Kako bi drugače razložili visoko gledanost televizijskih oddaj, kot sta »Pri Jožovcu z Natalijo« in »Na zdravje!«².

² Družba AGB Nielsen Media Research je za RTV Slovenija merila gledanost teh dveh oddaj. Najvišjo gledanost oddaje *Pri Jožovcu z Natalijo* so zabeležili 3. februarja 2006, ko si je oddajo ogledalo 15,3 odstotka ali 275.400 gledalcev, starih nad 10 let. To je predstavljalo **39-odstotni delež** vseh gledalcev

Slovar slovenskega knjižnega jezika zabavno glasbo opredeli kot umetniško in vsebinsko manj zahtevno in jo postavi nasproti resni glasbi (Internet 1), pop oziroma popularno glasbo pa kot zabavno glasbo različnih glasbenih zvrsti v drugi polovici 20. stoletja, s poudarkom na preprosti muzikalnosti (Internet 2). Lahko bi torej rekli, da je popularna glasba komercialno producirana glasba, ki je namenjena široki potrošnji na trgu. Funkcija popularne glasbe pa je takojšnje ugajanje nezahtevnemu ljudskemu okusu.

Pomembna je tudi ideološka vloga popularne kulture. Po njej naj bi popularna kultura, in z njo tudi popularna glasba, utrjevala in reproducirala dominantne družbene vrednote (Shuker 1994: 17). To pa je skupna lastnost popularne in ljudske glasbe ter, kot bomo videli kasneje, tudi narodnozabavne glasbe.

1.3.1 Adornov pogled na zabavno glasbo

S popularno oziroma zabavno glasbo se je precej ukvarjal tudi nemški sociolog, filozof in muzikolog Theodor Adorno. Njegov pogled na zabavno glasbo je precej odklonilen. V Uvodu v sociologijo glasbe obravnava dva nasprotna si pojma: lahko oziroma zabavno

televizije v času oddaje. V celotni sezoni 2005/2006 je oddajo Pri Jožovcu z Natalijo v povprečju spremljalo 11,5 odstotkov ali 207.100 gledalcev, starih nad 10 let, kar je predstavljalo **34-odstotni delež** vseh gledalcev televizije v času oddaje.

Oddaja *Na zdravje!* ima še višjo gledanost. Najvišjo gledanost so zabeležili 15. februarja 2008, ko si je oddajo ogledalo 19,7 odstotka ali 358.100 gledalcev, starih nad 10 let. To je predstavljalo **47-odstotni delež** vseh gledalcev televizije v času oddaje. V celotni sezoni 2006/2007 je oddajo Na zdravje! spremljalo povprečno 14,5 odstotkov ali 262.500 gledalcev, starih nad 10 let, kar je predstavljalo **38-odstotni delež** vseh gledalcev televizije v času oddaje (vir: RTV Slovenija iz raziskave AGB Nielsen Media Research, panelni vzorec 450 gospodinjstev, starost nad 10 let).

glasbo in visoko oziroma resno glasbo. Ti dve vrsti glasbe sta po njegovem že tako dolgo ločeni in prepleteni kot vsa visoka in nizka umetnost:

Tiste, ki so z ekonomskim in psihičnim pritiskom odrinjeni od tega, kar se je etabliralo kot kultura, in katerih nelagodje v civilizaciji razširjeno reproducira surovost naravnega stanja, so že v antiki krmili z dražljaji, ki so jih pripravili posebej zanje. Njihova nizka umetnost je bila nadevana z ostanki omamno-orgiastičnega, kar je visoka umetnost izločila v znamenju napredujočega obvladovanja narave in logicizma (Adorno 1986: 38-39).

V naprednih industrijskih deželah je zabavna glasba standardizirana, za njen prototip pa Adorno postavi šlager. Po Slovarju slovenskega knjižnega jezika je šlager zastarel izraz za popevko (Internet 3). Gre torej za popularno skladbo, ki je muzikalno preprosta oziroma nezahtevna. V to kategorijo lahko uvrstimo tudi slovensko narodnozabavno glasbo, saj je ta sama po sebi preprosta oziroma nezahtevna³, hkrati pa med slovenskimi poslušalci zelo popularna. Glavna razlika med šlagerjem in resno oziroma standardno pesmijo naj bi bila, da se morata melodija in pesem šlagerja neizprosno držati striktno sheme, medtem ko resne pesmi dovoljujejo komponistu svobodno in avtonomno oblikovanje. Standardizacija šlagerja se razteza od celotne zasnove do podrobnosti (primer t. i. materinski šlagerji, ki celebrirajo radosti domačega življenja). Metrična in harmonska oglišča vsakega šlagerja, začetek in konec posameznih delov torej, pa morajo biti izoblikovana po standardni shemi. »Komplikacije ostanejo brez konsekvenc: šlager nas vrača k nekaj do sitega znanim temeljnim kategorijam zaznavanja, nič zares novega ne sme priti vmes, samo kalkulirani efekti, ki začinjajo nekaj zmeraj enakega, ne da bi ga ogrožali, in ki se tudi ravnajo po shemah« (Adorno 1986: 43).

³ Tudi Ivan Sivec, avtor več kot 2000 zabavnih in narodnozabavnih besedil (številne je napisal za Ansambel bratov Avsenik), je izpostavil nezahtevnost besedil (narodno)zabavne glasbe: »Mene in še marsikoga drugega so obtoževali, da se zelo ponavljamo v prisposodobah in sami tematiki. Roža je rdeča; roža je zelena lahko samo pri punku, pri narodnozabavni in zabavni glasbi je roža rdeča, /.../ kar pomeni, da se morajo nujno določene stvari ponavljati« (Preverjeno 2008).

Po Adornu je učinek šlagerja ta, da se ljudje z njim identificirajo. Učinek šlagerjev oz. njihovo socialno vlogo lahko opišemo kot vlogo identifikacijskih shem, primerljivo z vlogo filmskih zvezd, lepotic z oglasov ipd. S šlagerji se ne nagovarja zgolj osamljene množice, atomizirancev. »Z nedoraslimi računajo: s takimi, ki ne znajo izraziti svojih emocij in izkušenj, vseeno, ali sposobnosti izražanja nimajo ali pa je pohabljena zaradi civilizacijskih tabujev. Oskrbuje vse, ki so vpeti med zaposlenost in reprodukcijo delovne sile, z nadomestkom za čustva nasploh, za katera jim času primerno revidirani ideal jaza pravi, da bi jih morali imeti« (Adorno 1986: 44-45). Šlagerji čustva socialno kanalizirajo, in jih s tem priznajo, ali pa kot zastopniki zapolnijo hrepenenje po njih.

Tip poslušalca, ki posluša lahko oziroma zabavno glasbo, Adorno opredeli kot **»poslušalec za zabavo«**. Ta tip poslušalca je najbolj obsežen. Po njem je umerjena kulturna industrija, ne glede na to, ali se industrija po svoji ideologiji njemu prilagaja, ali pa ga šele ustvari in izvabi (Adorno 1986: 29). Večinoma so reprezentanti tipa za zabavo odločno pasivni in se silovito branijo napora, ki jim ga podtikajo umetnine (prednost pred tako imenovano opusno glasbo dajejo harmoniki). Poslušalec za zabavo posluša lahko glasbo, tega se zaveda, iz svoje povprečnosti pa je naredil vrlino. Specifičen način poslušanja je razvedrilo in dekoncentracija, ki ju gotovo kdaj pa kdaj pretrgajo nenadni trenutki pozornosti in prepoznavanja. Za poslušalca za zabavo je težko določiti, kateri socialni skupini pripada (Adorno 1986: 31). Adorno ta tip poslušalca povezuje z množičnimi mediji:

Poslušalca za zabavo lahko adekvatno opišemo samo v povezavi z množičnimi mediji – radiom, filmom in televizijo. Psihološko je zanj značilna šibkost jaza: kot gost radijskih prireditev navdušeno aplavdira na svetlobne signale, ki ga k temu spodbujajo. Kritika zadeve mu je tako tuja kakor napor zaradi nje. Skeptičen je zgolj proti temu, kar ga sili k samoovedanju; pripravljen se je solidarizirati z lastnim cenjenjem, da je odjemalec; zadržan je zaprisežen fasadi družbe, kakršna mu pomežikuje iz ilustriranih revij. Čeprav niti ni politično profiliran, se ta tip

konformira glasbeno, pa gotovo tudi v realnosti z vsakršnim gospostvom, ki ne krni preveč očitno njegovega konsumentskega standarda (Adorno 1986: 32).

Lahka oziroma zabavna glasba za svojo normo razglaša potrebo po sprostitvi. Poslušali naj bi jo brez napora, po možnosti s pol ušesa. Adorno meni, da se podpirana pasivnost prilagaja celotnemu sistemu kulturne industrije kot sistemu napredujočega poneumljanja. To (pasivnost) pa se prenaša tudi na poslušalčevo mišljenje in njegove oblike družbenega vedenja (Adorno 1986: 48).

2. NARODNOZABAVNA GLASBA

2.1 Tradicionalna narodnozabavna glasba

Veliki splošni leksikon narodnozabavno glasb opredeljuje kot alpsko različico širše popularne ljudske glasbe z značilnim zvokom harmonike ter plesnih ritmov valčka in polke (VSL 1998: 526). Slovar slovenskega knjižnega jezika pa narodnozabavno glasbo opredeljuje kot zabavno glasbo, ki posnema ljudsko glasbo (Internet 4).

Pri opredeljevanju narodnozabavne glasbe v Sloveniji ne moremo mimo Ansambla bratov Avsenik, ki je na uspešni glasbeni poti že od petdesetih let prejšnjega stoletja. Ivan Sivec je takole opisal njihove začetke (1999: 9):

Ko so na slovensko in tudi zahodnoevropsko glasbeno sceno vstopili Avseniki, se je vloga godca v javnem življenju precej spremenila, prav tako pa tudi uporaba inštrumentov, število godcev v sestavi, njihova navezanost na ožjo lokaliteto ter tako posredno tudi način zabave, medsebojnega komuniciranja in vrednotenja oziroma plačevanja izvajalcev glasbe.

Narodnozabavna glasba ima v Sloveniji dolgo tradicijo in veliko privrženecv. Gams razloge za nastanek le-te najde v zgodovini: v procesih industrializacije in urbanizacije, ki so sovpadali z množičnimi migracijskimi gibanji na relaciji vas – mesto. Ti procesi so spodkopavali naturalno patriarhalne odnose na vasi, odpirali pa so tudi probleme akulturacije imigrantov v mestnih okoljih. Samozadostnost in zaprtost vasi so poleg povečane vertikalne in horizontalne mobilnosti začele razbijati univerzalistične vrednote, ki so prodirale v prvotno zaprto vaško familistično skupnost (Gams 1984: 35).

Z novim načinom življenja so na vas prišle tudi nove oblike kulturnega življenja. Te so se razširjale preko sredstev množičnega komuniciranja, ki so nadomestila tradicionalne načine prenašanja ljudske kulture. Na področju glasbe je to pomenilo:

- umiranje ljudske glasbe, ki ni vzdržala posredovanja sodobnih medijev, in
- prodiranje popularne glasbe v dveh osnovnih oblikah:
 - ❖ popevke za tisti del prebivalstva, ki je sprejel nove vrednote in nov življenjski cilj,
 - ❖ narodnozabavna glasba za tiste, ki so potrebovali nadomestilo za staro, ljudsko glasbo (Gams 1984: 35-36).

Obrnjen položaj pa najdemo v mestih. Množice imigrantov, ki so preko noči zapustile tradicionalno vaško okolje, so se znašle v novem, urbanem okolju, kjer stare vrednote in norme niso pomenile ničesar več. Poleg tega so se v novem okolju znašle v marginalnem položaju in imele probleme s procesi adaptacije. Skratka, znašle so se v socialnem vakuumu, katerega posledica je asocialna anomija. Ker v pogojih socialne diferenciacije in prostorske segregacije ni bilo lahko sprejeti novih kulturnih vzorcev in novega načina življenja, so se priseljenci oklepali tistih oblik kulture, ki so bile kakor koli povezane z varnim, tradicionalnim, ruralnim okoljem. Temu namenu pa je v glasbi služila narodnozabavna glasba (Gams 1984: 35-36).

V preteklosti lahko torej nastanek narodnozabavne glasbe pripišemo pomembnim družbenim spremembam, njeni poslušalci pa so bili predvsem tisti, ki so se čutili izgubljene v industrializaciji družbe. Danes pa bi lahko poslušalca narodnozabavne glasbe po Adornovi opredelitvi uvrstili v skupino »poslušalca za zabavo«. Ta prednost pred zahtevnejšo glasbo daje harmoniki, glasbo pa poslušča za razvedrilo in dekoncentracijo.

Kot smo ugotovili že pri opredelitvi pomena glasbe in ljudske pesmi, je vsaka glasba prepletena z vsakdanjim življenjem, skozi njo pa se izražajo vrednote posamezne družbe. Tradicionalna vaška kultura, iz katere po Gamsu izhajata ljudska in narodnozabavna glasba, temelji na naslednjih stališčih: patriarhalnost, upoštevanje avtoritete, zagovarjanje podrejenosti ženske, seksualna represija, spoštovanje starejših, poudarjanje pomembnosti običajev in navad, predsodki in previdnost do novega, nizka pripravljenost za tveganja, nestrpnost do mladine, sprememb in novega, zagovarjanje religije, usmerjenost v preteklost in njeno visoko vrednotenje, opravljanje dela iz inercije in nespraševanje po smiselnosti prevzetega, strah pred odstopanjem od norm in običajev ter nezavedno, prostovoljno utapljanje osebnosti v kolektivu (Rupel v Gams 1984: 72-73).

Na podlagi teh stališč torej nastaja tudi narodnozabavna glasba, saj je glasba odsev družbe in njenih vrednot. Tako so vedno aktualne teme za uglasbitev ljubezen do doma, domačega kraja, domovine («Slovenija, od kod lepote tvoje»), spoštovanje in povečevanje požrtvovalne matere, ki je za otroke garala in delala vse življenje. Na individualni ravni pa je seveda najbolj popularna tema ljubezen oziroma odnosi med moškimi in žensko. V takih pesmih je dekle največkrat prikazano kot pasivno (hrepeni, čaka na svojega dragega), medtem ko je fant vedno aktiven (pride, odide, zapusti dekle), dekle se želi poročiti, fant pa se temu praviloma izmika in mu je ljubši samski stan. Gre torej za tradicionalno pojmovanje moških in ženskih spolnih vlog.

Tradicionalno slovensko narodnozabavno glasbo v primerjavi z novodobno narodnozabavno glasbo opredeljujejo kot kakovostno. Sivec (v Maličev 2004: 4) o tem pravi: »Po avtorski plati je bila narodnozabavna glasba na začetku v resnici zelo dobra in prava smola je, da so se že kar na začetku pojavili najboljši: Avsenik, Slak, Mihelič, Petrič ...Vsi drugi jih poskušajo bolj ali manj izvirno posnemati.« Kako pa prvake slovenske narodnozabavne glasbe poskušajo posnemati novodobni ustvarjalci, bomo videli v nadaljevanju.

2.2 Novodobna narodnozabavna glasba

Ljudje se danes odločajo za tisto, kar jim ugaja. To je praviloma tisto, kar jim je že znano, kar že sodi v njihovo izkušnjo ter v osebno zakladnico že slišane, videne in/ali vedene (Barbo 1994: 22). S tem lahko razložimo veliko popularnost slovenske novodobne narodnozabavne glasbe. Začetke novodobne narodnozabavne glasbe, ki ji nekateri pravijo tudi slovenski turbofolk ali novi folk (Štamcar, Mičić 2001), bi lahko postavili v obdobje slovenske tranzicije. Vse od slovenske osamosvojitve pa do danes se je zvrstilo kar nekaj glasbenih avtorjev, ki so narodnozabavni glasbi dodajali elemente popularne, rock ali elektronske glasbe. Novodobni narodnozabavni glasbi pravijo slovenski turbofolk tudi zato, ker ima nekatere skupne lastnosti s turbofolk glasbo, ki nastaja predvsem v republikah nekdanje Jugoslavije, najbolj pa je razširjena v Srbiji. Ćirjaković (2005: 1) meni, da je turbofolk nastal s postopnim vnašanjem električnih in elektronskih zvokov ter popularnih zahodnih ritmov - rock, disko, acid jazz, hip hop, rap in dance glasbe – v matrico novokomponirane narodne glasbe. Vsaka popularna glasba, tudi turbofolk, je obeležena z eskapistično noto, osredotoča se na mlajši del populacije, ustreza okusu mase in ima omejen rok trajanja. Z njim se strinja tudi Svanibor Pettan, etnomuzikolog, predavatelj na filozofski fakulteti in akademiji za glasbo, ko navaja opredelitev avtorja termina turbofolk, črnogorskega pop glasbenika Ramba Amadeusa. Ta pravi, da je turbofolk »nadgradnja novokomponirane glasbe s sintetizatorji in z ritemmašinami« (Pettan v Prijatelj 2006: 7). Za slovenski turbofolk je

torej značilno, da so se v slovensko narodnozabavno glasbo vnašali ritmi drugih glasbenih zvrsti, v zadnjem času predvsem elektronske, dance glasbe. Po Pettanovem mnenju je slovenski turbofolk logično nadaljevanje slovenske narodnozabavne glasbe, od srbske različice pa si je izposodil zgolj ime, kratka krila in dekoltirana silikonska oprsja (ibid.).

Mešanje glasbenih zvrsti v slovenski glasbi se je začelo že pred slovensko osamosvojitvijo. Štamcar in Mičić (2001) ugotavljata, da je v petdesetih letih 20. stoletja glasbene zvrsti začel mešati že Fran Milčinski – Ježek. Njegova skladba *Cinca Marina* ima namreč značilnosti sodobnega slovenskega popa, enostavno besedilo in prepoznavno melodijo, ki ima korenine v ljudski melodiji. Z vstopom drugih glasbenih zvrsti v narodnozabavno glasbo je v osemdesetih začel Henček Burkat, vodja narodnozabavnega ansambla Henček, ki je v polko vpeljal rock'n'roll⁴. V devetdesetih je Alfi Nipič, dolgoletni pevec Ansambla bratov Avsenik, postal tehno Alfi, ko je v narodnozabavno glasbo vnesel elektronsko tehno glasbo. Z mešanjem glasbenih zvrsti oziroma vnosom drugih glasbenih zvrsti v slovensko narodnozabavno glasbo pa so od devetdesetih let do danes zasloveli Brendi, Helena Blagne, Simona Weiss, Čuki, Werner, Gamsi, Natalija Verboten, Turbo Angels in Atomik Harmonik (Štamcar in Mičić 2001). Slednji, ki jih večina opredeljuje kot začetnike slovenskega turbofolka, so se na sceni pojavili leta 2004, ko so s skladbo *Brizgalna brizga* zmagali na festivalu *Melodije morja in sonca* (Internet 5). Osnovni narodnozabavni glasbi pa so dodali dance ritme in tako postali zanimivi predvsem za mlajše slovensko poslušalstvo. Pa vendar lahko začetke slovenskega turbofolka najdemo že nekaj let prej; za začetnika slovenskega turbofolka se je namreč proglasil Boštjan Konečnik, dvakratni svetovni prvak v igranju harmonike. Leta 2000 je naredil prvi remiks skladbe *Frajtonar'ca*, s katerim je nastopal po diskotekah, veselicah in zabavah po vsej Sloveniji (Prijatelj 2006: 8).

⁴ Gre za popularno skladbo *Polko plešem, valček plešem* tudi rock'n'roll.

Ob pojavu novodobne slovenske narodnozabavne glasbe v obliki skupine Atomik Harmonik so se na slovenski glasbeni sceni začela postavljati vprašanja o dejanski kakovosti in resnični vrednosti slovenske popularne glasbe. »Atomik Harmonik so nedvomno pokazatelj, da se nivo oziroma zahtevnost domačega trga niža. Videti je, kot da bi se slovenska publika že povsem oprijela vsiljevanja pop izdelkov nizke zahtevnostne stopnje« (Repnik 2004: 12). Vzorci besedil pesmi, kot meni Ivan Sivec, so pri novodobni narodnozabavni glasbi namenoma zelo preprosti, enostavni, da gredo zelo hitro v uho in si jih človek hitro zapomni. Taka besedila pripisuje tistim glasbenikom, ki želijo na hitro uspeti (Preverjeno 2008). Pri tovrstni glasbi gre torej za nezahtevno glasbeno formo in lahko dostopno čtivo, dosegljivo najširši javnosti. Vendar Sivec, poznavalec slovenske narodnozabavne glasbe in avtor glasbenih monografij bratov Avsenik, o kakovosti novodobne slovenske narodnozabavne glasbe pravi: »Narobe pri vsem je, da vsi preveč razmišljajo o tem, da je treba delati ne vem kakšno kakovost. Ta glasba pač streže okusu množice. /.../ Ne bomo naredili Beatlov, smo pa naredili Avsenike in Slake. In njihove pododtenke« (Maličev 2004: 4). Slavko Avsenik pa na skupine, ki ustvarjajo slovenski turbofolk, gleda precej naklonjeno: »Meni so všeč. So mladi, zagrizeni, polni energije, skladbe skušajo narediti čim boljše. Sicer po drugačnih principih, ampak čisto nič slabega ne vidim« (Steržaj 2008: 5).

Medtem ko je kakovost novodobne narodnozabavne glasbe pod vprašajem, pa je zanjo nesporno vsebinsko oziroma besedilno namigovanje na spolnost. Svanibor Pettan o razlogih za namigovanje na spolnost v novodobni narodnozabavni glasbi pravi: »Ko pogledamo, s čim se ukvarjajo različni časopisi in revije, in vidimo poudarek na nočnem življenju oziroma če je neka zvezdnica pokazala hlačke in podobne stvari, se to enostavno reflektira tudi v drugih aspektih družbenega življenja« (Preverjeno 2008), posledično tudi v glasbi. Slovenski turbofolk je sicer konservativen v pozivanju vračanja na deželo, senike, na doseg zvonjenja cerkvenih zvonov, njegova žgečkljiva besedila pa so daleč od tega. Kolumnist, radijski in TV voditelj Miha Šalehar (v Prijatelj 2006: 8) o tem pravi: »Turbofolk ni konservativen, ampak, gledano vsebinsko, nemarno in gnusno promiskuiteten – brizgalne brizge, natararice v bavarskih oblekah.« V tradicionalni

narodnozabavni glasbi se spolnost oziroma namigovanje na spolnost pojavlja le bežno, za novodobno slovensko narodnozabavno glasbo ali slovenski turbofolk, kot ga poimenuje tudi Stanković, pa je namigovanje na spolnost predvsem očitno. Stanković (2007: 25) meni, da slovenski turbofolk lahko razumemo kot moment emancipacije seksualnosti v ljudski kulturi. Za slovensko tradicionalno narodnozabavno glasbo je značilna izrazita deerotiziranost ter skorajda popolna aseksualnost in impotentnost. Predmet poželenja je redko nasprotni spol, najbolj pogosto pa so to mati, domačija, domovina in vince. Slovenski turbofolk, kot aktualizirana verzija slovenske narodne in narodnozabavne glasbene tradicije, pa je odkril nasprotni spol:

Odkrivanje seksualnosti v slovenskem turbofolku je sicer še vedno zelo benigno, ob gledanju fotografij za medije in videospotov je tako tipično mogoče dobiti občutek, da se v slovenski simbolni imaginaciji spolnost začne in konča z joški /.../, blond lasmi in razgaljenimi nogami. Toda nekje je treba začeti (Stanković 2007: 25).

Kljub osvoboditvi slovenske seksualnosti pa je na slovenski turbofolk vezana še ena značilnost, ki je nekoliko problematična. Gre za vprašanje (re)produkcije hierarhije med spoloma. Stanković (2007: 25) namreč meni, da ženske v slovenski tradicionalni narodnozabavni glasbi vizualno in lirčno niso bile nikoli tako enoznačno podrejene ali celo diskreditirane, kot so v slovenskem turbofolku. Dekleta so tu reducirana na seksi in voljne predmete moškega poželenja, medtem ko moški v ozadju kot glasbeniki in suverene pokroviteljske figure vse skupaj le kontrolirajo in ostajajo subjekti. Emancipacija zatrte seksualnosti v slovenski ljudski in narodnozabavni glasbeni tradiciji je po Stankovičevem mnenju sicer simpatična, toda ker se dogaja na plehek, neimaginativen, predvsem pa škodljivo seksističen način, v slovenskem turbofolku ne moremo razbrati veliko spodbudnega. Vzrok za seksistično in problematično naravo erotizma v slovenskem turbofolku pa verjetno »leži v slovenskem kulturnem vzorcu, ki ga preigrava in ki je, kljub določenim modernejšim elementom, še vedno zelo tradicionalen, s tem pa očitno neogibno patriarhalen« (Stanković 2007: 25).

Medtem ko se Stanković ukvarja predvsem s podobo novodobnih slovenskih narodnozabavnih ansamblov, kakršna sta Turbo Angels in Atomik Harmonik, se bomo mi v četrtem poglavju osredotočili na glasbo oziroma izbrana besedila pesmi slednjih.

3. KONSTRUKCIJA SPOLA IN SPOLNE VLOGE

3.1 Biološki in družbeni spol

V tem poglavju bomo poskušali najti odgovor na vprašanje, kaj je spol in iz njega izhajajoče spolne vloge. Proučevanje spola je lahko izključno biološko, po katerem se spol loči na moški in ženski glede na zunanje in notranje telesne razlike. Vendar se bomo tu ukvarjali bolj s t.i. družbenim spolom (nekateri avtorji ga imenujejo tudi socialni spol) ali »gender«, kot ga imenujejo angleško govoreči narodi. Ann Oakley družbeni spol opredeli kot kulturno vlogo, ki nima ničesar opraviti s spolnostjo – gonom po telesno genitalnih stikih in/ali kopulaciji. Družbeni in biološki spol se prekrivata zgolj v tem, da se agresivnost in pasivnost moških in ženskih spolnih vlog prenese na področje njihove spolnosti in da so žensko spolnost tradicionalno zatirali v kulturi, ki se osredotoča na moške, da bi tako lahko uveljavili podrejeni stereotip feminilne ženske (Oakley 2000: 255).

Razlikujemo torej med biološkim (»sex«) in družbenim spolom (»gender«). Biološki spol določajo fizične lastnosti posameznika – kromosomi, interne in eksterne genitalije, hormoni itd., družbeni spol pa ima bolj psihološko in kulturno kot pa biološko konotacijo. Družbeni spol je količina ženskosti in moškosti, ki jo najdemo v posamezniku. Mešanico ženskosti in moškosti najdemo v veliko ljudeh, vseeno pa ima normalen moški več moškosti, normalna ženska pa več ženskosti (Stoller v Oakley 2005: 8). Štular celo dokazuje, da biološki spol pri družbeni percepciji ni pomemben. Trdi namreč, da socialni oziroma družbeni spol v družbi igra večjo vlogo kot biološki – v smislu: »če posameznico okolje prepozna kot moškega, se do nje obnaša kot do moškega; in obratno« (Štular 1998: 442). Pri tem »dejanski« oziroma biološki spol ni pomemben.

Biološko determiniranost spolne identitete zanikajo tudi drugi avtorji. Chodorow npr. poleg učenja kulturno pričakovanih spolnih karakteristik poudarja kontekst nezavedne organizacije, kjer potekata učenje vlog in socializacija. Pravi, da je družbeni spol nekaj, kar se naučimo že v zgodnjem otroštvu skozi primarno socializacijo.

Na vprašanje, kako družbeni spol sploh nastane, je odgovorila sociologinja Joan Acker, ki pravi, da institucije ustvarjajo razlike med spoloma in reproducirajo spolne vloge s pomočjo nekaterih »spolnih procesov«. Skozi te procese so prednosti in slabosti, izkoriščanje in nadzor, aktivnost in emocionalnost, pomen in identiteta značilni in razdeljeni med moške in ženske oziroma moškost in ženskost. Pri tem Acker determinira pet »spolnih procesov«:

1. produkcija razlik med spoloma v vsakodnevnih organizacijskih praksah (pri delu, plačah, hierarhiji, moči in podrejenosti);
2. konstrukcija simbolov in podob, ki pojasnjujejo, izražajo, poudarjajo ali včasih celo nasprotujejo tem razlikam (npr. uspešen menedžer v oglasu je skoraj zagotovo moški);
3. interakcije med posamezniki – med moškimi in ženskami, med ženskami in ženskami ter med moškimi in moškimi v vseh oblikah izražajo dominanco in podrejenost;
4. interno mentalno delo posameznikov, ko si zavedno oblikujejo svoje razumevanje organizacijske spolne strukture dela in napredovanja ter ponotranjijo zahteve spolno primerne obnašanja in vedenja;
5. obstoječa logika organizacij – kako so navidezno spolno nevtralne teorije organizacijske dinamike in vodenja, organizacijskih kriterijev napredovanja in ocenjevanja pravzaprav zelo spolno determinirani kriteriji, ki so zamaskirani kot objektivni in spolno nevtralni (v Kimmel 2004: 104).

»Ženska se ne rodiš, ženska postaneš!« je sloviti stavek Simone de Beauvoir, Majda Hrženjak pa ga je uporabila v zborniku Njena (re)kreacija – ženske revije v Sloveniji.

Tudi Hrženjakova se strinja s prej omenjenimi avtorji, ko pravi, da (ženski in moški) spol ni nič absolutnega, pač pa je zgodovinsko, kulturno in individualno spremenljiva kategorija (Hrženjak in drugi, 2002: 10):

Biti ženska ali moški ne pomeni nič konkretnega, večnega in še manj naravnega. Lastnosti, ki določajo ženskost in moškost, so simbolno vzpostavljene in družbeno posredovane skozi družino, izobraževalne sisteme, znanost, religijo, medije in politiko, če naštejemo le nekaj ključnih 'ideoloških aparatov države'. Kljub nestabilnosti in s tem nezanesljivosti kategorije spola je prav spolna identiteta temelj vsake družbene organizacije. Na podlagi spolnih delitev se organizirajo delitve družbenih vlog in razmerja moči.

Tako je na primer Tanja Renner opredelila vlogo ženske kot servilne matere in vlogo moškega kot avtoritativnega očeta: »Matere skrbijo za otroke in moža, ker imajo očetje pravico, da je zanje poskrbljeno, in videti je, da je pravica nekaj, kar izhaja iz avtoritete« (Renner 1993: 19).

Razlike, ki jih označujemo kot ženskost ali moškost, so dvojne narave: fiziološke, kjer gre za spolni diformizem, in doživljanje spola, kar je predvsem družbeni in kulturni konstrukt oziroma spolna dihotomija. Ženske in moški iste probleme rešujejo na »ženski« oziroma »moški« način, v tem pa naj bi šlo za izkazovanje ženske oziroma moške identitete (Južnič 1993: 49).

Mnogi avtorji torej ugotavljajo, da spol ni biološko, pač pa je družbeno pogojen, oziroma da so tako biološki kot družbeni spol in spolna identiteta družbeno skonstruirani preko kulturnega diskurza (Stare 2003: 3). Za Foucaulta na primer telo nima spola oziroma ta ni pomenljiv, dokler mu ni določen preko družbenega diskurza, ki nepomenljivi spol obteži z idejo naravnega ali esencialnega spola (Foucault v Stare 2003: 3). Tudi Ortnerjeva in de Beauvoirjeva sta si postavili temeljno vprašanje, ali ni razlika med

moškimi in žensko bolj konvencionalna in bolj družbena konstrukcija kot pa neka družbena danost. V njunih delih je moč jasno slediti tezi, da celotna shema ni naravno dejstvo, pač pa je konstrukcija kulture (Zatler 2002: 3). »Temeljna predpostavka je, da so tako moški kot tudi ženske produkti ali konstrukti 'kompleksnega sistema različnih dejavnikov in sil', ki konstruirajo moškosti in ženskosti (Pušnik v Zatler 2002: 3). Bahovčeva pa s slovitim stavkom Simone de Beauvoir, da se ženska ne rodi kot ženska, pač pa s socializacijo to šele postane, opozori na nujno razlikovanje med biološkim spolom in družbenim spolom oziroma meni, da imamo opraviti s sistemom, ki ga določa to nasprotje (Bahovec v Zatler 2002: 3). Pred nami sta torej dve temeljni področji spolne razlike: biologija, narava, razsežnost telesnega na eni strani in družba, kultura, zgodovina na drugi. Ravno zvajanje drugega na prvo pa omogoča opredeliti mehanizem oblasti in podrejanja žensk. Gre za legitimizacijo zgodovinsko nastalega kot nečesa izvirnega, danega, naravnega. Vse, kar je nastalo zgodovinsko (in je zato tudi spremenljivo), se v ideologiji kaže kot naravna danost (Bahovec v Zatler 2002: 3-4).

Tudi medkulturne raziskave so ovrgle naravno determiniranost spolne identitete, saj so pokazale, da ne obstajajo absolutne razlike v karakteristikah moških in žensk in da se mnoge karakteristike, ki jih po navadi klasificiramo kot moške in ženske, razlikujejo tako med moškimi kot ženskami v različnih kulturah. Chodorow pa ugotavlja, da medkulturni in socialno-psihološki dokazi navajajo na misel, da je argument, ki sloni izključno na univerzalnosti bioloških spolnih razlik, neprepričljiv (Štular v Zatler 2002: 4).

Ugotovili smo torej, da spol ni zgolj biološko pogojen, pač pa je v največji meri družbeno konstruiran; razlikovati moramo med biološkim in družbenim spolom. Družbeni spol se oblikuje skozi socializacijo s pomočjo ideoloških aparatov države – družine, izobraževalnega sistema, religije itd. Prav tako pa je pomembno, da spol kot družbeno kategorijo sestavljajo *spolna identiteta*, *spolna vloga* in *spolni značaj*. Spolna identiteta izraža zavedanje in občutenje lastnega spola ter odzivanje nanj v dani družbeni oziroma kulturni situaciji. Vedenje in status, ki ga ima posameznik v družbi oziroma kulturi glede

na svoj biološki spol, določa tudi spolno vlogo. Spolni značaj pa označuje različne tipične lastnosti, ki naj bi jih imela moški in ženski spol. Gre za »ženske« in »moške« značajske lastnosti (Zurc 2004: 39-40). »Veliko patriarhalnih kultur pripisuje ženskam čustvenost, potrpežljivost, skromnost, podredljivost, nesamostojnost, zvestobo, skrbnost, pasivnost, moškim pa aktivnost, moč, napadalnost, agresivnost, razumskost, gospodovalnost in pogum« (ibid.).

3.2 Spolni stereotipi moških in žensk

Družbeno sprejeta percepcija posameznikov in posameznic kot moških oziroma kot žensk je stereotip. Po Slovarju slovenskega knjižnega jezika je stereotip ustaljena ali pogosto ponavljajoča se oblika česa; obrazec, vzorec (internet 6). Gre torej za neke v družbi ustaljene vzorce. Če pa je že sama klasifikacija na žensko oziroma moškega stereotip, potem je logično nadaljevanje zgodbe v smeri, da je tudi »ženskost« oziroma »moškost« le skup stereotipov, ki se jih posamezniki oziroma posameznice naučijo v teku socializacije (Štular 1998: 442-443). S spolnimi stereotipi si pomagamo ustvarjati sodbe o drugih in o sebi. Tako pri opisovanju ženskih lastnosti še vedno prevladujejo atributi, kot so: čustvena, nežna, topla, občutljiva, dovzetna za potrebe drugih, zgovorna itd., pri opisovanju moških lastnosti pa: dominanten, razumski, vpliven, hladen, pogumen itd. (Kobal – Palčič v Zatler 2002: 5). Primer spolnega stereotipa je »tipična ženska«, ki ji pripisujejo naslednje lastnosti: emocionalnost in občutljivost, ciljno usmerjena dejavnost (gospodinja, mati, žena, katere dejavnost je omejena na krog družine), socialna zadržanost, pomanjkanje družbene ambicioznosti in karierizma, razumno opravljanje družinskih zadev, sposobnost vživljanja v druge in skrb za druge (Ule v Zatler 2002: 6). Z ideologijo strogega ločevanja med (družinsko) zasebnostjo žensk in (politično) javnostjo moških se polarizirajo socialni ideali moškosti in ženskosti. Eden od vidikov te polarizacije je feminizacija ljubezni. »Kulturni ideali ženskosti, kakor so ljubezen, nežnost, ekspresivnost, so bili selektivno poudarjeni kot temelj družinskega življenja in so v resnici pomenili to, kar ženske počnejo doma, namreč ljubijo in delajo oziroma delajo, ker ljubijo« (Rener 1993: 17).

Seveda se pri stereotipnih predstavah o moških in ženskah odraža zlasti utrjena spolna delitev socialnih vlog. To pomeni predvsem delitev med javnimi in zasebnimi socialnimi vlogami (Zatler 2002: 6) – javne so rezervirane za moške, zasebne pa za ženske. Spolni stereotipi pomagajo opravičiti tradicionalno delitev dela in družbene moči med spoloma. Tako trdovratni in razširjeni so prav zato, ker so ena ključnih sestavin v procesu opravičevanja in racionaliziranja obstoječih neenakosti v delitvi dela. Tako na primer predsodki o ženskah kot pasivnih, pretirano emocionalnih in nemočnih moškim pomagajo utrjevati fantazmo močnega jaza, nezlomljenega sebe, ki ima v oblasti sebe in druge in ki je discipliniran in organiziran subjekt. Posameznik z zagovarjanjem ali udejanjanjem seksističnih stališč ali praks konstruira socialni svet tako, da je njegova skupina v dominantnem položaju (Ule v Zatler 2002: 7).

Simone de Beauvoir pa to razloži z besedno zvezo »drugi spol«. Ugotavlja namreč, da so imeli vso konkretno oblast vedno v rokah moški. Moškim se je že v najstarejših časih patriarhata zdelo koristno, da žensko držijo v odvisnosti; njihovi zakoniki pa so bili sestavljeni proti njej. Tako je bila ženska konkretno konstituirana kot Drugi. »Takšen položaj je koristil ekonomskim interesom moških; ustrežal pa je tudi njihovim ontološkim in moralnim hotenjem. Takoj ko se subjekt poskuša uveljaviti, potrebuje Drugega, četudi ga ta omejuje in negira: samega sebe doseže samo skozi to realnost, ki ni on sam« (de Beauvoir 1999: 207). To pravzaprav pomeni, da so v današnji še vedno patriarhalni družbi moški dominantna, privilegirana skupina, ki ohranja svojo dominantnost tako, da utrjuje spolne stereotipe. Problem pa nastane, ko se ženske, kot žrtve stereotipov, predsodkov, diskriminacije pogosto začnejo obnašati v skladu s predsodki drugih o njej in začnejo kazati znake, ki drugim dajejo opravičilo, da nadaljujejo diskriminacijo do nje. Predsodki namreč delujejo kot neke vrste pričakovanja, tako da se žrtev sčasoma identificira s svojo vlogo (Ule v Zatler 2002: 8-9).

3.3 Ženske in moške spolne vloge

Ženske in moške spolne vloge so torej vzpostavljene s pomočjo ideoloških aparatov države oziroma družbe, utrjujejo pa se s pomočjo stereotipov o ženskah in moških. Štular »spolno vlogo« opredeli kot vlogo, ki jo določa biološki spol, ta pa opredeljuje specifične osebnostne poteze in vedenjske odzive, ki so značilni za osebo tega spola. Biološko so ljudje samci in samice; kulturno se morajo dokazovati kot moški in ženske. Skladno s pripisanim biološkim spolom torej posameznik razvije tudi družbeni spol, spolno identiteto in seveda spolne vloge, ki jih zaseda. Proces razvijanja družbenega spola in spolnih vlog pa poteka tako, da se okolica do otrok obnaša skladno z »značilnostmi« pripisanega spola (Štular 1998: 443). Opredelitev moškosti in ženskosti se od družbe do družbe razlikuje, v vsaki družbi pa se tudi zgodovinsko spreminja. V moderni industrijski družbi so ustvarjene možnosti za enakopravnost med moškim in žensko, ohranilo in celo okrepilo pa se je razlikovanje med moškostjo in ženskostjo.

Pri preučevanju ženskih in moških spolnih vlog se zelo veliko avtorjev ukvarja z nastankom ženske spolne vloge, s položajem žensk v družbi v primerjavi z moškimi. Zelo malo avtorjev pa definira moške spolne vloge in moškost. To sicer lahko razložimo z enostavno razlago, da so si ženske pač morale obrazložiti svoj položaj preden oziroma medtem ko so se začele boriti za enakovreden položaj v družbi. Družba je bila in je še vedno determinirana kot moški produkt, v katerem imajo moški prednost in je njihovo delo veliko bolj cenjeno kot žensko. Pa vendar je nastanek ženskih in moških identitet in spolnih vlog pri razlagi družbenih interakcij zelo pomemben. »Občutek pripadanja enemu od spolov naj bi se razvil že v zgodnjem otroštvu, proti koncu drugega leta naj bi nastopilo fiksiranje spolne identitete v tesni zvezi s socializacijo« (Zore 2007: 72). Deklice svojo spolno identiteto razvijejo v zgodnjem otroštvu v

povezavi s svojo mamo⁵. Pri pridobitvi moške spolne identitete pa Chodorow izpostavi štiri komponente:

1. »moškost postane in ostane problematična;
2. pomeni zanikanje navezanosti ali odnosa, zlasti z aspekta odvisnosti od drugega;
3. represija nad žensko in njena devaluacija na psihološki in kulturni ravni;
4. identifikacija z očetom je poskus internalizacije komponent vloge, ki je nejasna in je ni moč neposredno opazovati v vsakdanjem življenju« (Chodorow v Štular 1998: 449).

Dečki torej svojo spolno identiteto oblikujejo z odmikom od matere in njenim podvrednotenjem, kar se v življenju odraslega moškega nadaljuje v institucionalni in kulturni obliki. Moški namreč strah pred žensko oziroma ženskostjo na institucionalni in kulturni ravni premagajo tako, da je vse, kar ženske delajo ali so, podvrednoteno. »Moška identiteta poudarja samo eno stran diferenciacije: to, kar me razlikuje od tebe, pred tem, kar imava skupnega, separacijo pred povezanostjo, samozadostnost pred odvisnostjo. Erotična dominacija predstavlja intenzifikacijo moške obrambe pred materjo: žensko telo je tisto, od katerega moram biti ločen, imeti nad njim moč« (Chodorow v Štular 1998: 446).

Na oblikovanje spolne vloge vplivajo tako eksterni (okolje) kot tudi interni dejavniki (psihološka konstrukcija osebnosti) – ti pa niso ločeni in neodvisni eden od drugega. Tako lahko rečemo, da psihološko konstrukcijo osebnosti utrjujejo kulturni in družbeni dejavniki (Štular 1998: 443).

⁵ Otrok se na začetku identificira s tistim staršem, ki skrbi zanj, to pa je največkrat mati. Za deklice to predstavlja velik problem, saj nikoli ne postanejo vsemogočno bitje, kar mati razen v otrokovih očeh nikoli ni bila, in se zato nikoli ne počutijo popolnoma odrasle (Štular 1998: 445, 446).

Družbena diferenciacija med ženskami in moškimi temelji na:

- domestikaciji, ki določa položaj žensk, in
- ambivalentnosti do kulturnih vrednot, povezanih z ženskimi vlogami.

Po družbenem stereotipu so ženske domesticirane, zato se stališče o ženskah kot ljudeh nenehno prepleta z umevanjem njihove družbene drugačnosti od moških: ženske so gospodinje (Oakley 2000: 74). Ali kot tudi pravi Oakley: »Moški so ljudje, ženske so ženske. Moški imajo svojo kariero, ženske skrbijo za dom in otroke (in moške)« (Oakley 2000: 97-98).

»Vrednote, povezane s položajem žensk, so nemara ambivalentne, a rezultat je nedvoumen: ohranjanje tradicionalnih oblik vedenja, ne pa spremembe« (Oakley 2000: 105). Ambivalentnost vrednot pomeni, da ženske sicer po eni strani postajajo oziroma so enakopraven član družbe. Same se lahko odločajo za smer študija, zaposlitev in način življenja – to je njihova moderna vloga. Po drugi strani pa se od žensk vseeno pričakuje, da bodo v veliki meri še vedno skrbele za dom in družino, ženske same pa se bojijo, da jih bodo zaradi predanosti poklicu oziroma službi, imeli za »neženske« - to pa je njihova ukoreninjena tradicionalna vloga.

Mesto ženske v zakonu in družbi določa njen spolni status – pri tem je najpomembnejše pričakovanje o domestikaciji in odvisnosti od moškega – kar je v neposrednem nasprotju z moderno ideologijo o spolni enakopravnosti. Ta zgled razkriva, da družbeno in ekonomsko razlikovanje med ženskami in moškimi še kar naprej vztraja (Oakley 2000: 86). V družini ima tako oče instrumentalno vlogo, družino preživlja - je breadwinner, ki zagotavlja ekonomski in socialni status družine in otroke uči socialnih razmerij v zunanjem svetu. Materina vloga je ekspresivna. To pomeni, da matere skrbijo za družinsko čustveno klimo in vsakdanje potrebe družinskih članov (Rener 1993: 20). Gre za nekakšno servisno funkcijo družine in matere.

Ženska v družini prevzame figuro gospodinje; zanjo se pričakuje, da upravlja z domom, da vodi domačo ekonomijo, da na zaseben način in v zasebnosti zadovoljuje življenjske potrebe družinskih članov oziroma skrbi za blaginjo »pomembnih drugih«. Hkrati pa to ne pomeni, da je tudi ona sama deležna enake skrbi s strani svojih družinskih članov (Rener 1993: 17).

Ženske in moške spolne vloge se ohranjajo tudi skozi delitev dela. Ann Oakley je med raziskavo o delitvi dela in statistikah zaposlovanja med moškimi in ženskami ugotovila, da se, ne glede na statistike o zaposlovanju, tradicionalna diferenciacija med vlogo ženske in vlogo moškega še naprej ohranja. Glede na delo, ki ga opravljata, glede na vzorce njunih poklicnih karier in glede na finančne ugodnosti, ki jima pripadajo kot rezultat dela, vlogi moškega in ženske v svetu dela še naprej ostajata ločeni. Ženske namreč še vedno določa njihova domača vloga (Oakley 2000: 88). Fox (2001: 11) sicer ugotavlja, da je delno prišlo do sprememb odnosa do položaja žensk v nekaterih njihovih družbenih vlogah; po eni strani so ženske že zelo blizu moškim, še posebej pri zaposlitvi: poroko in nosečnost zaradi kariere prelagajo na kasnejši čas, odločajo se za manj otrok, vedno več se ločujejo. Po drugi strani pa je delitev hišnih opravil in družinskih dolžnosti ostala bolj ali manj nespremenjena. Razlog za to pripisuje dejstvu, da je tradicionalna delitev dela po spolu v intimnih razmerjih še vedno globoko ukoreninjena v socialne strukture.

Zgodovina ženske emancipacije je (četudi še nedokončana) zgodovina postopnega priznavanja ženskih pravic in odgovornosti, ki so prej pripadale izključno moškim. Pravica do visoke izobrazbe, volilna pravica, pravica do opravljanja strokovnega dela, pravica do legalne ohranitve osebne identitete v zakonu – vse te (in številne druge) pravice so bile izključno moški privilegij, ki so jih moški drugega za drugim podelili ženskam med njihovim dolgim in nenehnim bojem za spolno enakopravnost. Ker so bili ti privilegiji na začetku moški privilegiji in ker je bila (in je še vedno) družba, ki jih je priznala ženskam, družba, v kateri imajo moški – in ne ženske – največ moči in ugleda,

je merilo individualne uspešnosti in samouresničevanja, ki ga predstavljajo, še vedno moško merilo. Prav moški so merilo, ob katerem se merijo ženske, članice »šibkega spola«: »Moški izstopa kot zastopnik univerzalnosti, mogoče ga je opredeliti, ne da bi ga povezovali s komplementarno žensko vlogo ... manj ga določa spol« (Holter v Oakley 2000: 99).

Vprašanje, kje je žensko mesto, Oakley razlaga tudi s pomočjo mita. Mit je v slovarju Oxford English Dictionary opredeljen kot »popolnoma domišljajska pripoved ..., ki uteleša kakšno splošno znano idejo o naravnem ali zgodovinskem pojavu« (Oakley 2000: 169). Vendar pa funkcija mita ni zgolj simbolna ali pojasnjevalna. Primarna funkcija mita je, da *podpira obstoječi družbeni red, ohranja konservativne družbene vrednote in časti tradicijo*. Mit, ki ga navajamo kot dejstvo, namreč postane dejstvo: kar je mitološko, se pokaže kot realno.

Za opredelitev ženske spolne vloge sta pomembna mit o delitvi dela in mit o materinstvu. Trditvi, da je ženska in samo ženska lahko gospodinja in da je le ona primerna za vzgojo otrok, sta sicer neresnični, vendar sta kljub tej neresničnosti mogočni sili, ki si prizadevata ohraniti izročilo o ženski domestikaciji (Oakley 2000: 170).

Delitev dela in delitev družbene sfere na javno (moško) in zasebno (žensko) se kaže tudi v Sloveniji⁶. Mirjana Ule, Anuška Ferligoj in Tanja Rener so v začetku devetdesetih proučevale položaj slovenskih žensk v družbi in ugotovile, da, čeprav so večinoma zaposlene, opravljajo dvojno delo – v službi in doma. Zasebnost se v moderni delitvi na javno in zasebno prikazuje ne zgolj kot naturaliziran, temveč kar kot naraven življenjski svet žensk. Ugotavljajo pa, da so moški dominantni tako v zasebni kot javni sferi. »Ker so moški dominantni že v zasebni sferi, so dominantni tudi v javnosti. Zato ni čudno, da

⁶ Majda Černič Istenič (2007: 9) na primer v raziskavi, ki jo je izvedla leta 2007, še vedno ugotavlja, da tudi v Sloveniji vlogo vzgoje otrok prevzemajo večinoma ženske.

se konservativni politiki zavzemajo za »krepitev družine« in za ohranjanje tradicionalnih spolnih vlog v družini« (Ferligoj, Renner, Ule 1990: 68).

Delitev dela po spolu, kot ugotavlja Maca Jogan, je bila opredeljena že v zgodovini. Moškim je bila dodeljena javna sfera in hierarhično višje mesto ter nadrejen položaj ne le v javni pač pa tudi v zasebni sferi. Družbeno nujne in neprekinjene dejavnosti pri zagotavljanju obstoja posameznika in vrste so bile določene kot ženska dela in nižje vrednotene v primerjavi z javnimi - moškimi. Ženski je bila določena vloga (u)domače(ne)ga bitja, ki je primarno oziroma »po naravi« mati in gospodinja ter prenašalka (spolno neenakih) vzgojnih vzorcev. Pojasnjevanje družbene urejenosti in spolno specifičnih vlog se je vselej navzven kazalo kot nevtralnno, pravzaprav kot pojasnjevanje »objektivnega sveta«, pri čemer pa je ostajalo v ozadju spoznanje, ki ga je (1911) zapisal G. Simmel: objektivno = moško (Jogan 2001: 1-2). Kot smo že omenili gre torej za družbeni konstrukt, ki je prikazan kot nekaj naravnega oziroma celo nevtralnega – lahko bi rekli tudi utrjeno družbeno mitologijo, ki utrjuje spolne vloge v družbi.

Ugotovili smo torej, da so spolne vloge, tako kot družbeni spol, ustvarjene v družbi s pomočjo ideoloških družbenih aparatov. Položaj ženske in moškega in njuni družbeni vlogi sta različni zaradi zgodovinsko ukoreninjenih družbenih načel, ki postavljajo moškega v javno in žensko v zasebno sfero. Ženska naj bi se izpopolnila v zakonu, materinstvu in gospodinjstvu (Oakley 2000: 8), moški pa naj bi svoje ambicije izživel v javni sferi in uspešni karieri. V preteklosti so sicer žensko obravnavali kot izključno zasebni subjekt, vzpostavljena pa je bila skozi moško gledanje na svet. Po krščanski ideologiji naj bi Bog ustvaril in dal žensko moškemu. Kot taka ženska ni bila ustvarjena zaradi nje same, pač pa zato, da bi služila moškemu. »»Narava je dobra, saj je moškim dala žensko.« S takšnimi in podobnimi stavki moški znova ošabno prostodušno zagotavlja, da je njegova prisotnost na tem svetu neizogibno dejstvo in pravica, medtem ko je prisotnost žensk zgolj naključje.« (de Beauvoir 1999: 210). Vendar se je do danes

tako gledanje na svet in položaj žensk v njem že precej spremenilo. Ženska gibanja so predvsem v 20. stoletju ženskam poskušala zagotoviti enakost. To sicer ne pomeni, da je njihovo delo končano, vendar se vseeno položaj žensk danes ne more primerjati z njihovim položajem pred stotimi ali celo štiridesetimi leti. Res pa je, da je današnja vloga ženske še vedno pretežno domesticirana. Ženske kljub svojemu poklicnemu delu opravljajo večino domačih dolžnosti, skrbijo za dom, družino in moža. Vsaj delno je posledica tega njihovo pretežno majhno udejstvovanje v javni sferi.

4. REPREZENTACIJA ŽENSKIH IN MOŠKIH SPOLNIH VLOG TER NAMIGOVANJE NA SPOLNOST V SLOVENSKI NARODNOZABAVNI GLASBI

4.1 Tradicionalna narodnozabavna glasba, reprezentacija spolnih vlog in namigovanje na spolnost

O nastankih slovenske narodnozabavne glasbe smo govorili že v drugem poglavju, ko smo povedali, da je narodnozabavna glasba alpska različica širše popularne ljudske glasbe z značilnim zvokom harmonike ter plesnih ritmov valčka in polke. Nastala je kot odgovor na nov način življenja tako na vaseh kot v mestih v procesih industrializacije in urbanizacije. Začetnika narodnozabavne glasbe v Sloveniji sta bila brata Vilko in Slavko Avsenik. V analizi se bomo zato osredotočili na pesmi začetnikov slovenske narodnozabavne glasbe in reprezentacijo spolnih vlog v njih primerjali z reprezentacijo spolnih vlog v novodobni slovenski narodnozabavni glasbi – glasbi skupine Atomik Harmonik.

Ansambel bratov Avsenik je deloval od leta 1953 do leta 1990. Novost pri njem je bilo število sodelujočih glasbenikov, saj je ansambel nastopal kot kvintet. Sestavljali so ga pevski sopran in tenor, klarinet, trobenta in bas, kasneje pa so mu dodali še kitaro, ki je držala harmonijo, in harmoniko (Steržaj 2008: 4). V svetovnem merilu je ansambel

verjetno ena najuspešnejših slovenskih glasbenih skupin. Na lestvici svetovno najuspešnejših glasbenikov po prodanih nosilcih zvoka se je ansambel s 34.000.000⁷ prodanih izvodov uvrstil na 151. mesto. Nekaj mest za njim so glasbene zvezde svetovnega formata Diana Ross, Jennifer Lopez in Cher (internet 7). V času delovanja je Ansambel bratov Avsenik izdal okrog 120 plošč in kaset, popularen pa je bil po celi Evropi, še posebej v Avstriji in Nemčiji. Na svoji skoraj polstoletni glasbeni poti je ansambel prejel kar nekaj slovenskih, jugoslovanskih in tujih glasbenih priznanj za njegov prispevek k razvoju zabavne glasbe in za izvirnost, poleg tega je prejel tudi 31 zlatih plošč, eno diamantno in eno platinasto. Ob zaključku njihove glasbene poti so imeli Avseniki 150 klubov oboževalcev po celem svetu. Med njihovimi največjimi uspešnicami so skladbe Na golici, Tam, kjer murke cveto, Slovenija, od kod lepote tvoje in Samo enkrat imaš petdeset let. (internet 8, 9 in 10).

Naslednik ansambla Avsenik, ki je z delovanjem prenehal zaradi zdravstvenih težav Slavka Avsenika, je ansambel Gašperji. Te je Slavko Avsenik leta 1989 proglasil za uradne nadaljevalce njihove glasbe (internet 11). Leta 1999 pa so na pobudo Marjana Legata, Slavka in Gregorja Avsenika ustanovili Hišni ansambel Avsenik, ki uspešno nastopa v domači Avsenikovi gostilni Pri Jožovcu pa tudi drugod po Sloveniji in tujini (internet 10). Družina Avsenik za svoje poslušalce in oboževalce organizira tudi Festival Avsenik, ki bo letos potekal od 20. do 24. avgusta in v okviru katerega bodo obiskovalci lahko prisluhnili zinzelenim vižam ansambla Avsenik in drugih vidnih slovenskih ustvarjalcev na področju narodnozabavne glasbe (internet 11).

Vse to govori o popularnosti in razširjenosti glasbe Ansambla bratov Avsenik v Sloveniji (in tudi na tujem). Na nekaj primerih pa si bomo ogledali, kako se v tradicionalni

⁷ V ta podatek Slavko Avsenik sicer dvomi: »To je zavajajoč podatek. Dobili smo enaintrideset zlatih plošč, ampak zlate so delili za vsakih 250.000 prodanih. Z ženo sva izračunala, da smo v resnici prodali okrog 12 milijonov plošč« (Steržaj 2008: 5).

narodnozabavni glasbi bratov Avsenik odraža družbena ureditev spolnih vlog ter ali je v njej prisotno namigovanje na spolnost. Kot so ugotavljali že mnogi avtorji, glasba izraža narodno dušo (Simmel v Gams 1984) in je izraz nacionalnih emocij (Dilthey v Gams 1984). Prav tako pa proučevanje glasbe pomeni odkrivanje njene družbeno zgodovinske pogojenosti (Stupičić v Gams 1984) – v glasbi se kažejo družbene ureditve oziroma sistemi. Del družbenih ureditev so tudi ženske in moške spolne vloge, s katerimi vsaka družba ureja odnose med ljudmi. V slovenski družbi je ženska spolna vloga tradicionalno omejena na zasebno sfero – ženska je primarno mati, žena in gospodinja. Četudi je zaposlena, to še ne pomeni, da ji ni treba izpolnjevati njenih osnovnih dolžnosti socialnega servisa za celotno družino. Moški pa v slovenski družbeni ureditvi zaseda mesto preskrbovalca – je t.i. breadwinner. On je tisti, ki družino preživlja, ji zagotavlja ekonomski in socialni status ter otroke uči socialnih razmerij v zunanjem svetu (Rener 1993). Za tradicionalno narodnozabavno glasbo bomo tudi predvideli, da je nastala na podlagi tradicionalnih slovenskih vrednot, ki jih tudi izraža oziroma reproducira. Te vrednote so po Ruplu: upoštevanje avtoritete, spoštovanje starejših, patriarhalnost, zagovarjanje podrejenosti ženske, seksualna represija, poudarjanje pomembnosti običajev in navad, predsodki in previdnost do novega, nizka pripravljenost za tveganja, nestrpnost do mladine, sprememb in novega, zagovarjanje religije ter strah pred odstopanjem od norm in običajev (Rupel v Gams 1984: 72-73).

Hipotezo, da se v tradicionalni slovenski narodnozabavni glasbi izraža tradicionalna družbena ureditev oziroma delitev spolnih vlog ter da v njej namigovanje na spolnost ni prisotno, bomo preverili v izbranih pesmih Ansambla bratov Avsenik. Začeli bomo s polko z naslovom *Jaz pa pojdem k ljub'ci v vas*, ki je leta 1977 izšla na plošči Po klančku gor po klančku dol 1 (internet 9; Ovsenik, Avsenik 1988: 136).

Marjan Stare:

Jaz pa pojdem k ljub'ci v vas

Jaz pa pojdem k ljub'ci v vas,
pa jo bom pobaral, če bi šla v gore z menoj,
jo še bolj bom maral –
gor k ta stari majerci
v kočo sred skalovja,
sonce bolj prijazno se
smeje prek gorovja,
zališe rož'ce tam cveto,
lepše je nebo.

Ona: V planino bi šla s teboj!

Boš dober z menoj?

On: Med skalovjem bom rož nabral,
s poljubom v šopku tebi dal.

Ona: Kam pa bova šla pod noč,
ki svojo ima moč?

On: Gor' se v bajtici planšarski
sladko zaspi!

Nisva šla tja gor zaman,
bil je res prekrasen dan!
Rože naokrog dehte,
murke v travi se smeje!

S stare koče se kadi,
kuha teta naša,
že po žgancih zadiši,
vabi mlečna kaša.

Tam pod streho naju dva
vabi kamrica!

Ona: Zvečer mene majerca
spat sàmo pelja ...

On: Sem na senu noč prespal,
čez sitno teto godrnjal!

Ona: Zarana pa majerca
še nauk nama da:

»Teta v kamro vaju spusti
po ohceti!«

Ko s planine pelje pot,
vabi naju v svoj objem
postelja iz rož, povsod
daje nama varen kot ...

Še v planino pojdeva,
bo pri teti smeha,
prstan ji pokaževa,
če boji se greha!

Zdaj sva našla le svoj mir
v kamri pod večer!

V pesmi so jasno predstavljene norme sprejemljivega družabnega obnašanja fantov in deklet. Tako kot Kumer (2002: 127-128) o ljudskih ljubezenskih pesmih pravi, da v njih veliko izvemo o nekdanjem gledanju na odnos med fantom in dekletom, ki so ga urejala nenapisana pravila o družabnem vedenju, se tudi v tej narodnozabavni pesmi vidijo in jasno izrazijo ta nenapisana pravila. Fant pride dekletu dvorit in jo povabi na izlet v gore. Očitno sta fant in dekle že prešla začetno stopnjo družbeno sprejemljivega dvorjenja, pri katerem fantje pod oknom dvorijo dekletom, te pa jim okno odpro ali pa jih pustijo čakati. Fant v pesmi tudi malo zaigra na dekletova čustva, ko pravi, da jo bo imel še rajši, če bo šla z njim na izlet. Na izletu v gorah se par odloči, da bo prespal pri teti v gorski koči. Nadejata se, da bosta noč preživela skupaj, vendar jima teta pri tem prekriža načrte, zjutraj pa jima da še moralni nasvet: »*Teta v kamro vaju spusti po ohceti!*«. To jasno kaže, da je bila spolnost pred poroko družbeno nesprejemljiva; teta kot starejša avtoriteta pa par na to opozori.

Nato pa pride do preobrata – fant in dekle se na poti s planine vseeno prepustita mladostni radovednosti in si privoščita pred poroko nesprejemljiv spolni odnos: »*Ko s planine pelje pot, vabi naju v svoj objem postelja iz rož, povsod daje nama varen kot ...*«. Akt sicer ni izražen neposredno, vendar se tako kot ljudska pesem tudi narodnozabavna glasba raje izraža v prisposodobah, ki so po svoji nazornosti vsakemu razumljive. V vsakdanjem življenju bi bilo dejanje, izraženo v pesmi, nesprejemljivo, tovrstna dejanja in čustva pa se skozi glasbo lažje izrazijo. Merriam (2000: 151) pravi, da lahko posameznik ali skupina v pesmi izrazita globoko skrite občutke, ki jima jih v drugih kontekstih ni dovoljeno izraziti. V kontekstu glasbe naj bi bilo dovoljeno marsikaj, kar bi bilo v drugih okoliščinah nesprejemljivo. »Že pesem sama dopušča svobodno izražanje misli, predstav in opazk, ki jih v normalnih jezikovnih okoliščinah ne bi smeli naravnost povedati. Tako je v besedilih pesmi dovoljena posebna svoboda, ki jo omogoča petje, zato so izjemno uporabna za širjenje informacij, do katerih bi sicer težko prišli« (Merriam 2000: 153). Skozi glasbo so torej Avseniki lažje izrazili nekaj, kar je v življenju sicer čisto naravno (spolnost med fantom in dekletom, ki se imata rada), vendar je v okviru tradicionalnih slovenskih vrednot nesprejemljivo. Te namreč zagovarjajo upoštevanje avtoritete (v tej pesmi jo predstavlja teta), spoštovanje

starejših, patriarhalnost, žensko podrejenost in seksualno represijo ter strah pred odstopanjem od običajev (Rupel v Gams 1984: 72).

Na koncu pesmi fant in dekle spet izpostavita družbeno sprejemljivo dejanje – to je poroka: »Še v planino pojdeva, bo pri teti smeha, prstan ji pokaževa, če boji se greha!«. Jasno je izraženo, da je vsakršno telesno zблиžanje pred poroko greh, ki ga popravi samo poroka.

Druga izbrana pesem je valček *Ko boš tod mimo šel* iz leta 1981. Valček je izšel na plošči Srečno novo leto 2 (internet 9; Ovsenik, Avsenik 1988: 136).

Ivan Sivec

Ko boš tod mimo šel

Ko boš tod mimo šel,
se boš na oknu oziral zaman,
nagelj bo že ovel,
rožmarin zate sušil se bo tam.

Polkna zaprla bom,
nič več ne bo moj prijazni dom,
dolga ljubezen,
gvišna ljubezen,
rekli mi včasih so že.

Ko boš tod mimo šel,
kakor nekdaj boš ustavil korak,
glas ti bo onemel,

tiho zagrnil te sivi bo mrak.

Ljubim te kot nekoč,
rada bi šepnila v temno noč,
dolgo čakala
sem te presama,
zdaj več poti ni nazaj.

Tiho gre življenje,
spremlja ga hrepenenje,
nikdar se ne vrne več,
kar za vedno šlo je preč.

Ko gori ljubezen,
zdi se kot mila pesem,
ko pa žar ugasne ji,
pod pepelom tli.

Po ideološki vlogi popularne kulture in z njo popularne glasbe, v katero, kot smo že ugotovili, spada tudi slovenska narodnozabavna glasba, naj bi popularna glasba utrjevala in reproducirala dominantne družbene vrednote (Shuker 1994: 17). Tradicionalne dominantne družbene vrednote smo že opredelili (Rupel v Gams 1984), del družbenih vrednot oziroma družbene ureditve pa so tudi ženske in moške spolne vloge. Družba od moških in žensk pričakuje določeno obnašanje; kar ni v okviru teh pričakovanj, je največkrat označeno za nemoralno oziroma družbeno nesprejemljivo. Ženska ima mesto v zasebnosti – njeno poslanstvo se udejanja šele takrat, ko postane žena, mati in gospodinja.

V izbrani pesmi se jasno pokaže ženski spolni značaj – to so lastnosti, ki jih patriarhalna družba pripisuje ženski: skromnost, potrpežljivost, zvestoba in pasivnost. Ženska v pesmi je dolgo čakala na svojo ljubezen – moškega, ki je očitno svoje življenje preživel aktivno. Nekdanjo ljubezen in dvorjenje lahko prepoznamo v verzih »*Polkna zaprla bom*« – moški so ženskam dvorili pod oknom, te pa so, če so jim bile naklonjene, okna odprla – in »*dolga ljubezen, gvišna ljubezen, rekli mi včasih so že*« - njena ljubezen do njega je bila dolga, trdna in še vedno traja: »*Ljubim te kot nekoč*«. V pesmi so izpostavljene predvsem potrpežljivost, zvestoba in pasivnost. Od ženske se pričakuje, da je čustvena, da čaka na svojega ljubimca, četudi se zaveda, da to počne zaman. Ženskam se torej pripisuje neracionalnost v nasprotju z moškimi, ki so racionalni in se nikoli ne zapletajo čustveno tako globoko. Pasivnost je tudi ena od ženskih lastnosti, ki pritičejo njenemu spolnemu značaju. Ženska v pesmi je na svojega dragega čakala zelo dolgo, kar lahko vidimo v verzih »*rožmarin zate sušil se bo tam*« in »*dolgo čakala sem te presama*«. Nikoli se ni aktivno odločila, da bo moškega prebolela, si našla drugo ljubezen in živela normalno življenje žene, matere in gospodinje. V svoji pasivnosti gre še dlje, saj v pesmi prizna, da svojega srčnega izbranca še vedno ljubi: »*Ko gori ljubezen, zdi se kot mila pesem, ko pa žar ugasne ji, pod pepelom tli*« (podčrtala Kovač).

V pesmi je torej močno izražen in izpostavljen ženski spolni značaj, ki je značilen za tradicionalne patriarhalne družbe in temelji na tradicionalnih družbenih vrednotah. Ženska je čustvena, nežna, občutljiva, dovzetna za potrebe drugih (in, kot je očitno v tej skladbi, ne za lastne potrebe), potrpežljiva, zvesta (četudi to ni vedno racionalno) in pasivna.

Tretja izbrana pesem - valček z naslovom *Mi ga spet žingamo* je bila izdana leta 1973 (Ovsenik, Avsenik 1988: 136).

V. S. Avsenik

Mi ga spet žingamo

Mi ga spet žingamo,
domov še ne gremo,
žene se kregajo
zastonj nas čakajo.

Nam pa to nič ni mar
le enkrat se živi;
pesem naj naša
izbriše vse skrbi.

Prvi, drugi, tretji, četrti, peti in ta šesti dan,
prav noben od naše družbe ni še prav čist' nič
zaspan;

hojla drija drom

doma pa rompompom.

Prvi, drugi, tretji, četrti, peti in ta šesti dan,
prav noben od naše družbe ni še prav čist' nič
zaspan;

hojla drija drom

doma pa rompompom.

Zato pa zapojmo vsi,
tralala, tralala.

Veselja še konec ni,
domov se ne mudi.

Moške in ženske spolne vloge so v tradicionalnih družbah, kakršna je bila v času Avsenikov (ali pa je še danes?) tudi slovenska, razdeljene na javno in zasebno sfero. Moškim je dodeljena javna sfera, aktivno življenje, s tem pa tudi hierarhično višje mesto

ter nadrejeni položaj ne le v javni, pač pa tudi v zasebni sferi (Jogan 2001: 1). Ženska po drugi strani svoje mesto najde v zasebnosti. Njena primarna vloga je skrb za družino, otroke in moža, četudi opravlja delo tudi izven doma.

V izbrani pesmi se kaže ta odnos med javnim in zasebnim ter moškimi in ženskimi spolnimi vlogami. Ženska je prikazana kot pasivna – doma čaka na moža. Z obravnavanjem žensk kot pasivnih (čakajočih), pretirano emocionalnih in nemočnih si moški pomagajo utrjevati t.i. fantazmo mogočnega jaza, ki ima v oblasti sebe in druge, pravi Ule. Izraža se tudi ženskam pripisana socialna zadržanost – ženska čaka doma, namesto da bi tudi sama šla v družbo, se sprostil in poveselila. Ženske so v pesmi prikazane tudi negativno – one so tiste, ki se kregajo, nergajo in jim ni po godu, da njihovi možje ponočujejo: »žene se kregajo, zastonj nas čakajo«. Spet se kaže tradicionalno dominanten položaj moških do žensk, ki so tu podrejene, saj nimajo nobene besede pri tem, ali bo moški prišel domov ali ne. Pri takem negativnem prikazovanju žensk (nergaške, kregajoče se žene) v glasbi je problematično predvsem kognitivno sodelovanje poslušalcev glasbe (Lull 1992: 19), saj se ob takih napevih pri poslušalcih utrjujejo negativni spolni stereotipi o ženskah.

Moški je po drugi strani v skladbi prikazan kot aktiven član v družbi. Druži se s prijatelji, se zabava in udeležuje debat na javnem mestu (gostilna je del javnega življenja, kjer se posebno v vaških skupnostih zbirajo vsi sloji prebivalstva – od vaških veljakov do navadnih kmetov). Do svoje žene nima spoštljivega odnosa: »žene se kregajo, zastonj nas čakajo. Nam pa to nič ni mar«, »Veselja še konec ni, domov se ne mudi«, s čimer kaže svoj dominantni položaj. Zanj je pomembno, da se ON zabava, njegova žena naj ga pa čaka doma, kjer je njeno mesto⁸. Moška spolna identiteta je na institucionalni in kulturni ravni izražena tako, da moški vse, kar ženske delajo ali so, podvrednotijo

⁸ Vsi poznamo že prav ponarodel napev Ivica Šerfezija *Žena naj bo doma*, ki žensko še bolj eksplicitno postavi na »njeno« mesto.

(Chodorow v Štular 1998: 446). Moški torej z veseljačenjem po gostilnah z drugimi moškimi utrjuje svoj dominantni položaj in spolno identiteto. Ne zanima ga, če ga žena doma čaka s pripravljeno večerjo, njeno delo ni enako vrednoteno kot njegovo.

Četrta izbrana pesem z naslovom *Moj lovec* je leta 1977 izšla na plošči Čakala bom, kjer so zbrali pesmi, ki jih je skupaj z Avseniki prepevala Ema Prodnik. Ta je z ansamblom nastopala več kot 20 let (od 1961 do 1982) (Internet 9 in 10, Ovsenik, Avsenik 1988: 136).

Marjan Stare

do moje kamrice!

Moj lovec

Le kdo postal je ljubi moj,

le kdo me bolj pozna?

Kdo ključek moj je vzel s seboj,

ki pelje prav do srca?

To je moj lovec mlad,

ki hodi na srnjad

in vsako jutro rad

gre mimo mojih vrat!

Od vseh najbolje ve,

kje gamsje so steze,

od vseh edini ve

Le kdo bolj vroče bi objel,

privil me na srce

in zapeljivo bolj mi pel,

drhte mi božal lase?

To lovec zna, moj fant,

ki zêlen nosi gvant!

Moj rožmarin si del

je za klobuk vesel!

Ne dam ga za zlato,

so kratke z njim noči!

Za zvesto srnico

mu bom do konca dni!

V pesmi *Moj lovec* se izražajo ženski in moški spolni značaj ter spolne vloge. Vse to pa izvira iz spolne identitete, ki jo posameznik razvije že v najzgodnejšem otroštvu. Po Zorc (2004: 39-40) spolna identiteta izraža zavedanje in občutenje lastnega spola ter

odzivanje nanj v družbi oziroma kulturi. Institucija materinstva pa je ključni faktor, ki spolno identiteto oblikuje. Dinnerstein meni, da je osnovni razlog za razlike med spoloma psihološki, razlike pa so vsajene že v prvih mesecih, utrjene pa v prvih nekaj letih življenja. To pomeni, da je otrok že v najzgodnejših letih izpostavljen nekim predpisanim spolnim vlogam in spolnemu značaju, s pomočjo katerih se oblikuje njegova spolna identiteta, nato pa živi v skladu z njimi. Posledica dejstva, da razlike med spoloma izhajajo iz tega, da se z otrokom na začetku večinoma ukvarja predvsem ženska, je t.i. *higamous-hogamous pravilo*⁹, ki se kaže kot moška seksualna posesivnost in ženski prepovedano iskanje spolnih užitkov. Kot aspekte te kompleksne seksualne asimetrije Dinnerstein (v Štular 1998: 444) navaja unilateralno seksualno posesivnost moških, utišanje ženskega erotičnega impulza¹⁰ in tendenco vezanosti ženskega seksualnega užitka na čustva.

Pojav moške seksualne posesivnosti najdemo v izbrani pesmi v verzu: »*Kdo ključek moj je vzel s seboj, ki pelje prav do srca?*«. Pesem izvaja ženska, iz česar lahko sklepamo, da se ženske dejstva, da si jih seksualno posedujejo moški, zavedajo, pa tudi če samo podzavestno. To je del njihove spolne identitete; v družbi je pričakovano, da je ženska v podrejenem položaju. V pesmi pa najdemo tudi predpostavko, da je ženski seksualni užitek vezan na čustva. Najprej namreč zvemo, da je dekle zaljubljeno v svojega lovca, saj je ta vzel ključek do njenega srca. In šele posledično – ker je dekle zaljubljeno – se lahko z njim intimno (tudi seksualno) zbliža: »*Le kdo bolj vroče bi objel, privil me na srce*« in »*Ne dam ga za zlato, so kratke z njim noči!*«. Kakršnakoli ženska intimnost z moškimi se torej takoj veže na čustva, medtem ko si moški lahko privoščijo več ljubic oziroma seksualnih partnerk, na katere niso čustveno vezani.

Iz pesmi pa lahko razberemo tudi družbeno določene moške in ženske spolne vloge. Ženska je spet tista, ki pasivno čaka na svojega dragega, je statična, potrpežljiva in

⁹ Pravilo „higamous-hogamous“ Dinnerstein (v Štular 1998: 444) imenuje po ljudski rimi „Higamous-hogamous, Woman’s monogamous/ Higamous-hogamous, man’s polygamous“.

¹⁰ „Najbolj ekstremno je to utišanje razvidno v družbah, kjer deklica postane ženska šele takrat, ko ji odrežejo klitoris. Dejstvo, da je to znak ženskosti, nam pove, da je karakteristika ženske (med drugim) to, da v spolnosti ne uživa“ (Štular 1998: 444).

zvesta. Postavi se v podrejeni položaj, ko o sebi govori kot o srnici: »*Za zvesto srnico mu bom do konca dni*«. Lovec si srno prisvoji, jo ubije in s tem postane njegova last. Tako kot je srna v lasti lovca, je tudi ženska v lasti moškega.

Moški v pesmi pa je aktiven, je lovec, »*ki hodi na srnjad in vsako jutro rad gre mimo mojih vrat*«. Povečujejo se njegove pozitivne lastnosti: »*Od vseh najboljše ve, kje gamsje so steze*«, dekletu zna zapeljivo peti, ji božati lase in jo vroče objeti.

Elkin (v Merriam 2000: 155) pravi, da je pomen besedila na prvi pogled pogosto precej neškodljiv, toda poslušalci znajo poslušati med vrsticami. Pevec zato pazi, da njegovi namigi niso preveč neposredni. V pesmi med vrsticami najdemo tudi namigovanje na spolnost – torej nekaj, kar ni bilo dovoljeno izraziti v vsakdanjem življenju, se je izrazilo v glasbi (Merriam 2000): »*od vseh edini ve do moje kamrice*« in »*so kratke z njim noči*«.

Glede na prvo zastavljeno tezo, ki se nanaša na tradicionalno narodnozabavno glasbo, smo ugotovili, da se v tovrstni glasbi izražajo skrajno tradicionalne vrednote in delitve spolnih vlog. Ženske so predstavljene kot pasivne, zveste, čakajoče, čustvene, potrpežljive in skromne. Njihov cilj je najti primerne partnerja, se z njim poročiti in si ustvariti družino. Moški so po drugi strani aktivni, nastopajo v javnem življenju, v odnosu do žensk so v tradicionalno dominantnem položaju, njihove aktivnosti pa so višje vrednotene kot ženske. Žensko (lahko) obravnavajo tudi manjvredno. S tem prvo tezo potrdimo.

Tretjo tezo, ki pravi, da namigovanje na spolnost v tradicionalni narodnozabavni glasbi ni prisotno, pa lahko ovržemo, saj smo ugotovili, da se spolnost v tovrstni glasbi pojavlja. Njena prisotnost je precej sramežljiva, saj je bilo družbeno nesprejemljivo o spolnosti odkrito govoriti. Ker pa je za glasbo značilno, da je v besedilih pesmi lažje in družbeno sprejemljivejše izraziti sicer nesprejemljiva dejanja in čustva (Merriam 2000), se tudi v tradicionalni narodnozabavni glasbi namiguje na spolnost.

4.2 Novodobna narodnozabavna glasba, reprezentacija spolnih vlog in namigovanje na spolnost

Reprezentacijo moških in ženskih spolnih vlog ter namigovanje na spolnost v slovenski novodobni narodnozabavni glasbi si bomo ogledali na primerih skladb skupine Atomik Harmonik, pionirjev slovenskega turbofolka.

Skupina Atomik Harmonik, ki jo sestavljata dve (brhki) dekleti Špela (Grošelj) in Tejči (Mateja Vuk)¹¹ ter dva (postavna) fanta Jani (Pavec) in Frai Toni (Dejan Čelik), je na slovenski glasbeni sceni prisotna od leta 2004, ko je na festivalu Melodij morja in sonca zmagala s skladbo *Brizgalna brizga*. Glasba skupine združuje tipično, prepoznavno slovensko glasbo, katere osnova je večglasno moško in žensko petje ter harmonika, z modernimi beati in sampli (Internet 12), sestavljenost različnih glasbenih stilov in imidžev pa izpričuje že njihovo ime¹². Vzeli so torej del glasbene kulture slovenskega naroda in jo prilagodili sodobnemu času. Idejni oče Atomik Harmonik je Dare Kaurič¹³, ki je tudi avtor vseh njihovih pesmi. Za njihovo glasbo Kaurič pravi, da so napevi blizu Avsenikom in Slaku, v besedilih pa spretno obdeluje čisto vsakdanje teme, kot jih srečamo tudi v ljudskih pesmih. Razlika je v tem, da je za pesmi Atomik Harmonik značilno veliko namigovanja (na spolnost), vendar nikoli čisto naravnost (Kenda 2004: 21).

Prvi album skupine Atomik Harmonik z naslovom *Brizgaaaaj!* je bil najbolj prodajan album v letih 2004/2005, za več kot 25.000 prodanih izvodov pa so prejeli diamantno

¹¹ Mateja Vuk se je skupini Atomik Harmonik pridružila avgusta 2006. Pred tem je ob Špeli, Janiju in Frai Toniju nastopala Špelca (Špela Kleinlercher), ki je skupino zapustila in se posvetila solo karieri.

¹² Atomik razkriva nekaj modernega: elektronske zvoke, plesne ritme in estetiko emtevejevskih glasbenih spotov, Harmonik pa nekaj tipično slovenskega: harmoniko, večglasno petje in naslajanje na polke in valčke ansamblov bratov Avsenik in Lojzeta Slaka (Priatelj 2006: 7).

¹³ Dare Kaurič je basist in avtor skladb skupine Kingston ter del t. i. Tria Fantastikus, ki ga sestavljata še producent Martin Štibernik in aranžer Aleš Čadež – ekipa, ki stoji za uspehom skupine Atomik Harmonik (Debeljak 2005: 46).

priznanje. Skladba *Brizgalna brizga* je bila, kot največkrat predvajana pesem leta 2004, izbrana za hit leta na Slovenskem radijskem festivalu. Svojo glasbo je skupina predstavila tudi izven meja Slovenije: nastopali so na mnogih glasbenih festivalih, vključno z The Dome, Osteseewelle Hit Radio Show, nemškimi gledalcem in poslušalcem pa so se letos predstavili v televizijski oddaji z narodnozabavno glasbo Das Winterfest der Volksmusik, ki jo predvajajo na treh televizijskih kanalih ORF2, ARD in MDR (Internet 13).

K popularnosti njihove glasbe so v veliki meri pripomogli mediji. Barbo (1994: 54) meni, da imajo mediji zaradi svoje široke odmevnosti velik pomen za oblikovanje glasbenega okusa poslušalcev. »Šele pogosto ponavljanje določene skladbe doseže njeno vtisnjenje v glasbeni spomin poslušalca in ji tako pribori (kakršno koli že) mesto v njegovi glasbeni zavesti« (ibid.). Poudari pa tudi, da močna agresivnost medijev sama na sebi ne prinaša kvalitativnega dviga glasbene izkušnje. Tudi po mnenju Mihe Štamcarja (v Prijatelj 2006: 8) imajo veliko zaslug za popularizacijo slovenske novodobne narodnozabavne glasbe mediji, ki so podprli dobro zamišljen in profesionalno izpeljan izdelek.

Novodobna slovenska narodnozabavna glasba ali slovenski turbofolk je v svojem fantazijskem eskapizmu podoben pop glasbi, saj obe zvrsti pripadata ljudstvu: »Poslušalci turbofolka so povprečni Slovenci in ljudje dobre volje. Če pa slučajno niso dobre volje, jih ta glasba vsekakor spravi vanjo,« povprečnega poslušalca novodobne slovenske narodnozabavne glasbe opredeli Konečnik (v Prijatelj 2006: 8). Po Adornu pa bi lahko Slovence, ki poslušajo Atomik Harmonik in njim podobne izvajalce te glasbene zvrsti, uvrstili med t.i. poslušalce za zabavo. Reprezentanti tega tipa poslušalca so odločno pasivni, prednost pred t.i. opusno glasbo pa dajejo harmoniki.

V skoraj štiriletni glasbeni karieri je skupina Atomik Harmonik izdala tri albume; poleg že omenjenega albuma *Brizgaaaaj!* so leta 2005 izdali še dopolnjeno verzijo tega albuma: *Brizgaaaaj! Še več in dlje!*, leta 2006 pa album *Vriskaajaaj!*. Dobro so bili prodajani tudi njihovi singli *Turbo polka*, *Polkaholik*, *Na seniku*, *Hop Marinka*, *Od hr'ma do hr'ma* in drugi. Aprila letos pa so se svojim poslušalcem predstavili s singlom *Sladko vince* (Internet 12 in 13).

Prva izbrana pesem, ki jo bomo analizirali na podlagi na začetku zastavljene hipoteze, je pesem z naslovom *Na seniku*. Izšla je na prvem albumu skupine Atomik Harmonik *Brizgaaaaj!*.

Dare Kaurič

Na seniku

Jaz sem mlad navihan pastir,
v gori najdem svoj mir.
Prebuja me odmev s planin,
sem pravi slovenski sin.
A najlepše je, ko vrnem se
v dolino k svoji deklici,
ona tam zvesto čaka me, adijo gore, prijatelji.

Ljubiva se na seniku,
vse do jutra ne zatisneva oči.
Pridem, ko na starem zvoniku
ura bo odbila točno polnoči.
Bim bam bim bam bim bam bim bom.

Ni mi mar za vse ljubice,
ki name se lepijo.
Ena sama v srcu živi
sanjam le njene oči.
In najlepše je, ko vrnem se
v dolino k njej svoji deklici,
ona tam zvesto čaka me, adijo gore, prijatelji.

Ljubiva se na seniku,
vse do jutra ne zatisneva oči.
Pridem, ko na starem zvoniku
ura bo odbila točno polnoči.
Bim bam bim bam bim bam bim bom.

Sociološko proučevanje glasbe po Stupičiću (v Gams 1984) obsega odkrivanje družbeno zgodovinske in družbeno-estetske pogojenosti glasbe. Družbeno zgodovinska

pogojenost glasbe pomeni proučevanje glasbe v njenih tipičnih odnosih z družbo, družbenimi ureditvami, razredi in posameznimi skupinami. Lahko bi rekli, da glasba, ki po Diltheyju vedno deluje v okviru družbenih okoliščin, odseva družbene ureditve. Del teh pa so tudi moške in ženske spolne vloge. V slovenski narodnozabavni glasbi in njeni novodobni različici se torej kaže družbena ureditev slovenskega naroda.

Družbeno estetska pogojenost glasbe pa proučuje medsebojno vplivanje posameznih glasbenih del in vplive družbenih sprememb na spremembe glasbenih stilov in vrednot. Za novodobno slovensko narodnozabavno glasbo, torej tudi glasbo Atomik Harmonik, je značilno, da združuje tradicionalno harmoniko z modernimi elektronskimi ritmi. Gre torej za vpliv modernih glasbenih del na tradicionalno osnovo. Začetke tega pojava pa najdemo v času slovenske tranzicije¹⁴. Glede na časovni okvir tega pojava bi lahko sklepali, da je družbena sprememba, tj. osamosvojitve Slovenije, vplivala na spremembo glasbenih stilov, videli pa bomo, če je vplivala tudi na spremembo vrednot in delitve spolnih vlog.

V skladbi *Na seniku* so odkrito predstavljene moške in ženske spolne vloge. Moški je aktiven, dela zunaj svojega doma, svoboden – tipičen moški potomec v slovenski družbi, »breadwinner« in »pravi slovenski sin«. V pesmi je prisotno tudi poveličevanje oziroma visoko vrednotenje fanta, ki je med dekleti zelo zaželen in se nanj lepijo vsa dekleta: »*Ni mi mar za vse lubice, ki name se lepijo*«. Ženska pa zopet nastopa kot pasivno, čakajoče in hrepeneče dekle, ki zvesto čaka na svojega izbranca: »*ona tam zvesto čaka me, adijo gore, prijatelji*«. Torej so tudi v tej skladbi podane tradicionalne moške in ženske spolne vloge oziroma tisto, kar družba pričakuje od posameznikov, ki pripadajo različnim spoloma. Poudarja se aktivna vloga moškega, ki si fantazmo močnega jaza poskuša utrditi s predsodki o ženskah kot pasivnih in nemočnih.

¹⁴ V devetdesetih letih je s tovrstnim mešanjem glasbenih stilov začel Alfi Nipič kot Turbo Alfi.

Zanimivo pa je pojmovanje spolnosti v skladbi. Spolnost – po lokaciji aktivnosti dekleta in fanta lahko sklepamo, da gre za spolnost pred poroko – ni neposredno negativno vrednotena. Do tega je morda prišlo zato, ker v pesmi ne nastopa starejša avtoritativna oseba, kot se to zgodi v polki bratov Avsenik *Jaz pa pojdem k ljub'ci v vas*. Ali pa je danes tovrstno vedenje pač družbeno sprejemljivo oziroma sprejemljivejše. Po drugi strani pa lahko pozna ura srečanja – ljubljenja – in kraj dogajanja – senik – namigujeta na to, da se par pri svojem početju skriva, ker ve, da tega ne bi smel početi.

Druga analizirana pesem skupine Atomik Harmonik je polka *Hop Marinka*, ki je prav tako izšla na njihovem prvem albumu.

Dare Kaurič

Dej dej dej dej ...

Hop Marinka

Jaz sem ena taka luštna sladka stvar
kot čokolada, kot božji dar.

Ko fantje lačni opazujejo me,
od veselja razganja me.

Mama pa pravi, da sem premlada,
da še ne znam imeti rada,
pravi mi, naj še malo počakam,
a ko pa pade noč, moj ljubi na uho mi šepeta

...

Dej dej dej dej ...

Hop Marinka, pridi greva v galop,
hop Marinka, bolj živo in na poskok.
Potepinka pravijo ji vsi,
navihane Marinke pa to sploh ne skrbi,
navihane Marinke pa to sploh ne skrbi.

Rada plešem, pojem, rada se igram,
z mano nikoli ni prazen dan.

Ob meni vsak pozabi na skrbi,
še medo plišast se razživi.

Mama pa pravi, da sem premlada,
da še ne znam imeti rada,
pravi mi, naj še malo počakam,
a ko pa pade noč, moj ljubi na uho mi šepeta

...

Dej dej dej dej ...

Hop Marinka, pridi greva v galop,
hop Marinka, bolj živo in na poskok.
Potepinka pravijo ji vsi,
navihane Marinke pa to sploh ne skrbi,
navihane Marinke pa to sploh ne skrbi.

Spolni stereotipi so družbeno sprejete percepcije posameznikov in posameznic kot moških oziroma žensk. Z njimi si pomagamo ustvarjati sodbe o drugih in o sebi. Problem pa nastane, ko se oseba, podvržena tem stereotipom oziroma predsodkom, začne obnašati v skladu z njimi. Ta pojav lahko opazimo v prvi kitici skladbe Hop Marinka. Dekle v pesmi že takoj na začetku samo sebe objektivizira: *»ko fantje lačni opazujejo me, od veselja razganja me«*. Pri tem je bistveno, da se ženska v skladbi, kot objekt moškega, začne gledati skozi moško perspektivo in želi ugoditi moškemu pričakovanjem o njej¹⁵. Po Uletovi (v Zatler 2002) to pomeni, da ženska postane žrtev stereotipov, ki so jih o njej in njeni vlogi v družbi ustvarili moški. Ko se začne obnašati v skladu s predsodki drugih o njej in se identificira s svojo vlogo, drugim daje opravičilo za nadaljnjo diskriminacijo.

V nadaljevanju skladbe kot avtoriteta, ki postavlja pravila igre, nastopi dekletova mama. Sicer nastop mame kot avtoritete ni običajen, saj naj bi to mesto zasedal oče. Vendar pa je mama tista, ki je zadolžena za vzgojo otrok in po kateri naj bi se hči zgledovala. Mama na svojo hčer prenaša tudi *»higamous-hogamous«* pravilo, predvsem tendenco vezanosti ženskega seksualnega užitka na čustva: *»Mama pa pravi, da sem premlada, da še ne znam imeti rada«*. Šele ko bo hči *»znala«* imeti rada, se bo lahko spolno udeleževala. Vseeno pa se dekle kot vsaka najstnica materini avtoriteti upira: *»a ko pade noč, moj ljubi na uho mi šepeta«*.

Dekle je torej upornica – upira se vzorcem vedenja, predpisanim za njen spol. Vseeno pa že zavzema del svoje spolne vloge, ko pravi: *»z mano nikoli ni prazen dan, ob meni vsak pozabi na skrbi«*. Pričakovana in pripisana ženska spolna vloga je namreč skrb za dobro počutje drugih.

¹⁵ Zanimivo je predvsem dejstvo, da Špela in Tejči, dekleti, ki besedilo izvajata, razmišljata enako, ko govorita o svojem izzivalnem stilu oblačenja: *»Če moškemu delu publike malo gole kože polepša dan, se super počutiva«* (Repnik 2004: 13).

Tretja izbrana pesem *Od hr'ma do hr'ma* je izšla na albumu *Brizgaaaaj!*.

Dare Kaurič

Od hr'ma do hr'ma

Ma kje si spet potikal se vso noč,
čakala sem te dolgo upajoč.

Kje si vedno, ko te rabm,
da te malo tam zgrabm,
so ljubši tvoji ti prijatelj?

O ne ne ne ...

Ma veš, kako je, delal smo ves dan,
zvečer pa hitro v najbližji hram.

Vse smo njive preorali,
sveže sadje smo obrali,
še žejo pogasimo in glasove uglasimo.

Od hr'ma do hr'ma naporna je pot,
so težke stopinje od špinje do špinje.

Od hr'ma do hr'ma naporna je pot,
so težke stopinje od špinje do špinje.

Tako ne more iti več naprej,
odloči se in hitro mi povej,
ker jaz doma ne bom sedela,
kakor roža ovenela,
raje s puncami zažurat grem.

O ne ne ne ...

Ma glej prihajam že tik tak domov,
le besedo ali dve in spet bom tvoj.

A razumi, vse smo preorali,
od dela se napol preklali,
še žejo pogasimo in glasove uglasimo.

Od hr'ma do hr'ma naporna je pot,
so težke stopinje od špinje do špinje.

Od hr'ma do hr'ma naporna je pot,
so težke stopinje od špinje do špinje.

Pesem se poigrava s tradicionalnimi moškimi in ženskimi spolnimi vlogami. Ženska je že v prvem verzu postavljena v tradicionalno vlogo čakajoče in pasivne žene – »*čakala sem te dolgo upajoč*« -, vendar se kmalu zgodi preobrat. Ženska namreč izrazi svojo aktivno spolno naravo: »*kje si vedno, ko te rabm, da te malo tam zgrabm*«. Medtem ko je namigovanje na spolnost v tradicionalni slovenski narodnozabavni glasbi precej sramežljivo in se pojavlja le bežno, se v slovenskem turbofolku pojavlja bolj očitno. Stankovič (2007) slovenski turbofolk oziroma novodobno narodnozabavno glasbo označuje celo za moment emancipacije seksualnosti v ljudski kulturi.

Ženska v besedilu pesmi tako prevzame zelo aktivno vlogo in pokaže svojo prebujeno spolnost kot nekaj naravnega. Nepodrejenost in neodvisnost od moškega odločno izrazi

v verzu: »odloči se in hitro mi povej, ker jaz doma ne bom sedela, kakor roža ovenela, raje s puncami zažurat grem«. Vsaj v besedilu pesmi se zgodi moment ženske emancipacije – dekle postane aktivno in družabno, medtem ko se od nje po tradicionalnih družbenih vrednotah pričakuje ravno nasprotno. Drugo zgodbo tu govori vizualna podoba nastopajočih pevk in pevcev v videospotu skupine. Dekleta v spotu so skrajno objektivizirana; poudarjen je izključno njihov videz, ki naj bi bil kar se da všečen moškim očem – globok dekolte, polno oprsje, dolge noge, mini krilo. Stankovič (ibid.) celo meni, da ženske v tradicionalni narodnozabavni glasbi niso bile nikoli tako enoznačno podrejene in diskreditirane kot v nastopih novodobnih slovenskih narodnozabavnih skupin. Dekleta so v njih zreducirana na objekte moškega poželenja. Vendar smo se v tej nalogi osredotočili bolj na besedila izvajalcev, v njih pa je ženska vseeno zavzela veliko bolj aktivno vlogo kot v tradicionalni slovenski narodnozabavni glasbi.

Tudi avtoritativna in aktivna vloga moškega je v pesmi nekoliko omiljena. Je že res, da je spet on tisti, ki dela zunaj doma, se druži s prijatelji in prisostvuje v javnem življenju, vendar se do svoje izbranke vede veliko bolj spoštljivo, kot je to izraženo v pesmi bratov Avsenik *Mi ga pa žingamo*. Spoštljivejši odnos fanta do svoje izbranke lahko vidimo v verzu »*ma glej prihajam že tik tak domov, le besedo ali dve in spet bom tvoj*«, ko se za svoje vedenje že nekoliko opravičuje. Zanimivo je, da se to zgodi po tem, ko dekle izrazi svojo aktivnost in pove, da ga ne bo večno čakala.

Četrta izbrana pesem z naslovom *Kdo trka?* je izšla leta 2006 na albumu *Vriskaaaaj!*.

Dare Kaurič

na na na na na moja vrata,
ko moj ljubi že spi.

Kdo trka?

Če fant na ples samo te pusti,
tukaj nekaj v redu ni.

Rožca moja dej odpri,
zakaj me mučiš ko že stoji
lojtra tam prislunjena,
ma kaj vse si obljubljala ...

Dovoli, da pridem k tebi v vas,
vedela le luna bo, ti in jaz.

... obljubljala sem, obljubljala,
a mam že jaz svojga lubija.
zares ne rabim še enega,
saj že ta le smrči doma.

Mogoče pa res tudi jaz si želim,
da v mojo kamrco te spustim.
vsa od sreče zadihana
zjutraj zaspiva utrujena.

Zato ne delaj se, da me ne poznaš,
in nikaner ne sprašuj ...

Zato ne delaj se, da me ne poznaš,
in nikaner ne sprašuj ...

Kdo trka na na na na na moja vrata,
kdo trka na na na na na moja vrata,
ko moj ljubi že spi (daj povej mi no ...).
Na na na na na moja vrata,

Kdo trka na na na na na moja vrata,
kdo trka na na na na na moja vrata,
ko moj ljubi že spi (daj povej mi no ...).
Na na na na na moja vrata,
na na na na na moja vrata,
ko moj ljubi že spi.

Kot smo že omenili, je po Merriamu (2000) v kontekstu glasbe dovoljeno marsikaj, kar bi bilo v drugih okoliščinah nesprejemljivo. Skoraj vsa ljudstva, tudi Slovenci, pejejo opolzke pesmi, ki se nanašajo na posebne okoliščine in govorijo o določeni stvari na način, ki sicer ne bi bil sprejemljiv.

V skladbi *Kdo trka?* se posredno govori o prešuštvu. Pa ne o moškem skakanju čez plot, ki je družbeno sprejemljivejše, saj je moški aktiven lovec. Pesem govori oziroma namiguje na žensko varanje, kar pa je družbeno nesprejemljivo. Vseeno pa je varanje v

skladbi predstavljeno kot sprejemljivo, saj ženska ne nastopa več v vlogi pohlevne zveste ženičke.

Pa pojdimo od začetka: skladba se začne s tradicionalnim ljudskim dvorjenjem, z moškim v vlogi aktivnega snubca: »*Rožca moje, dej odpri, zakaj me mučiš, ko že stoji, lojtra tam prislonjena*«. Vendar kaj hitro ugotovimo, da ne gre za tradicionalno vasovanje, saj je dekle, ki ji fant pod oknom prigovarja, že vezano oziroma že ima svojega fanta: »*a mam že jaz svojga ljubija*«. Najprej se dekle še nekoliko upira, ko pravi, da zares ne rabi še enega fanta, kljub temu, da s svojim ni zadovoljna. Njena spolna vloga od nje zahteva, da je pohlevna, skromna in zvesta. Vendar jo snubec kaj kmalu prepriča s tehtnim argumentom: »*Če fant na ples samo te pusti, tukaj nekaj v redu ni*«. Potem pa celo namigne na skok čez plot: »*dovoli, da pridem k tebi v vas, vedela le luna bo, ti in jaz*«. Dekle nato le popusti, ko pravi, da si morda tudi ona želi njegovega obiska.

V preobratu se pokaže moderna ženska spolna vloga: ženska ni več čakajoča, pasivna, hrepeneča in zvesta za vsako ceno. Če se njen izbranec zanjo ne potruzi in »*le smrči doma*«, si bo izbrala tistega, ki ji bo najbolj optimalen partner. Prav tako v skladbi dekle jasno izrazi svojo spolno aktivnost: »*vsa od sreče zadihana, zjutraj zaspiva utrujena*«.

V skladbi je skladno z njegovo spolno vlogo moški aktiven, vendar je aktivna tudi ženska, tako da lahko sklepamo, da so vrednote, ki v slovenski družbi opredeljujejo ženske in moške spolne vloge, nekoliko spremenjene glede na čas, v katerem je začela nastajati tradicionalna slovenska narodnozabavna glasba.

V novodobni slovenski narodnozabavni glasbi so še vedno reprezentirane tradicionalne moške in ženske spolne vloge, kar pripelje do spoznanja, da so tradicionalne vrednote močno ukoreninjene v slovensko družbo in se le počasi spreminjajo. Kljub temu pa je prišlo do nekaterih sprememb: ženske niso predstavljene zgolj v svoji pasivni vlogi, pač

pa postajajo tudi one aktivne. S tem drugo zastavljeno tezo, ki pravi, da so v novodobni slovenski narodnozabavni glasbi družbene oziroma spolne vloge moških in žensk enakopravne, delno sprejmemo (aktivnost žensk, niso več čakajoče, sramežljive, zveste za vsako ceno) in delno zavrnemo, saj se v nekaterih skladbah še vedno pojavljajo jasno predpisane tradicionalne ženske in moške spolne vloge, kot je na primer ženska želja po ugajanju (moškimi) in njena skrb za dobro počutje drugih ter izključno moško aktivno udejstvovanje v javnem življenju.

Brez zadržkov pa lahko sprejmemo četrto postavljeno tezo, ki pravi, da se v novodobni slovenski narodnozabavni glasbi oziroma slovenskem turbofolku odkrito govori o spolnosti. Stankovič ta pojav celo označi za moment ženske emancipacije, saj ženske (pa tudi moški) postanejo odkrito spolno aktivni. Po tej ugotovitvi lahko sklepamo, da spolnost v slovenski družbi dejansko ni več tabu tema in se o njej (tudi ali pa še posebej) v glasbi lahko brez zadržkov govori.

SKLEP

Pomen in položaj glasbe v družbi sta neizpodbitna. Glasba nastaja v kontekstu družbene klime, prevladujočih vrednot in ureditev, posledično pa odseva družbo, v kateri se razvija. Iz tega sledi, da tudi narodnozabavna glasba nastaja na podlagi prevladujočih družbenih vrednot v Sloveniji. Slovenske tradicionalne družbene vrednote oziroma stališča, ki se odsevajo v tradicionalni, delno pa tudi v novodobni narodnozabavni glasbi, so patriarhalnost, upoštevanje avtoritete, zagovarjanje podrejenosti ženske, seksualna represija, spoštovanje starejših, poudarjanje pomembnosti običajev in navad, predsodki in previdnost do novega ter nestrpnost do mladine, sprememb in novosti.

Del družbenih ureditev, ki se izražajo skozi glasbo, so spolne vloge. Vsaka družba posameznemu spolu predpisuje določene spolne vloge, k njemu pa sodita tudi spolna identiteta in spolni značaj. Spolna identiteta se oblikuje v času primarne socializacije in izraža zavedanje in občutenje lastnega spola ter odzivanje nanj v danih družbenih okoliščinah, spolni značaj označuje tipične lastnosti posameznega spola, vedenje in status, ki ga ima posameznik v družbi, pa določata njegove spolne vloge. Patriarhalne kulture ženskemu spolnemu značaju pripisujejo lastnosti, kot so čustvenost, potrpežljivost, skromnost, podredljivost, zvestoba, skrb za druge in pasivnost. Moškim se pripisujejo aktivnost, moč, napadalnost, agresivnost, razumskost, gospodovalnost in pogum. Ženske primarne spolne vloge so vloga žene, matere in gospodinje, moška pa je vloga finančnega oskrbovalca družine – breadwinnerja. Ali kot pravi Oakley (2000: 97-98): »Moški so ljudje, ženske so ženske. Moški imajo svojo kariero, ženske skrbijo za dom in otroke (in moške).«

Opisani spolni značaji in spolne vloge se odražajo tudi v tradicionalni slovenski narodnozabavni glasbi. Ženske so predstavljene kot pasivne, čakajoče, zveste potrpežljive in čustvene, njihov primarni življenjski prostor je dom. Moški so po drugi strani aktivni, nastopajo v javnem življenju, v odnosu do žensk pa so v tradicionalno

dominantnem položaju. V novodobni slovenski narodnozabavni glasbi lahko vidimo, da so tradicionalne vrednote močno ukoreninjene v slovensko družbo, saj ženske in moški v njej še vedno pogosto nastopajo v tradicionalnih vlogah. Vseeno pa je prišlo do nekaterih sprememb, na podlagi katerih lahko sklepamo, da so se spremembe zgodile tudi na ravni družbe in njenih vrednot. Ženske so tako večkrat upodobljene kot bolj aktivne, družbeno dejavnejše, niso več čakajoče, sramežljive in zveste za vsako ceno, moška avtoritativna vloga postaja omiljena, do žensk pa se vedejo bolj spoštljivo.

Glasba je tudi pomemben sprostitveni kanal družbe, saj se lahko v kontekstu glasbe izrazijo globoko skriti občutki, ki se jim v drugih kontekstih ni dovoljeno izraziti. Pesmi oziroma glasba dopuščajo svobodno izražanje misli in predstav, ki jih v normalnih jezikovnih okoliščinah ne bi smeli povedati naravnost, na tako situacijo pa v slovenski narodnozabavni glasbi naletimo ob omenjanju spolnosti. V okviru tradicionalnih slovenskih vrednot je eno od stališč seksualna represija, kar pomeni, da se v družbi ni odkrito govorilo o spolnosti. V glasbi, kot sprostitvenem kanalu psihične napetosti ljudstva, pa je spolnost vseeno nastopala. Tako v tradicionalni kot v novodobni narodnozabavni glasbi je prisotno namigovanje na spolnost. Razlika je le v tem, da se v tradicionalni narodnozabavni glasbi na spolnost namiguje precej sramežljivo, medtem ko se v novodobni narodnozabavni glasbi o spolnosti govori bolj odkrito. Tudi to torej kaže na spremembe nekaterih vrednot v slovenski družbi.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Barbo, Matjaž (1994): *Slovenska glasbena zavest*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Beauvoir, Simone de (1999): *Drugi spol*. Ljubljana: Delta: knjižna zbirka za ženske študije in feministično teorijo.
- Blaukopf, Kurt (1993): *Glasba v družbenih spremembah: temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Škuc: Znanstveni inštitut filozofske fakultete.
- Cizel, Alenka (1994): *Kultura v antropološki perspektivi – s posebnim poudarkom na slovenski ljudski pesmi*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Clarke, Donald (1990): *The Penguin encyclopedia of popular music*. London: Penguin.
- Černič Istenič, Majda (2007): Attitudes Toward Gender Role Behaviour Among Urban, Rural, and Farm Population in Slovenia. *Journal of Comparative Family Studies* 38 (4), 477-XII.
- Debeljak, Maja (2005): Fenomenklatura: Ah, kako mično. Atomično!. *Več* 1 (27), 46-47.
- Ferligoj, Anuška, Tanja Rener in Mirjana Ule (1990): *Ženska, zasebno, politično*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Fox, Bonnie (2001): The formative years: How parenthood creates gender. *The Canadian Review of Sociology and Anthropology* 38 (4), 373-390.
- Gams, Izidor (1984): *Vrednote v besedilih slovenske narodnozabavne glasbe*. Diplomsko delo. Ljubljana: FSPN.

- Goljevšček, Alenka (1982): *Mit in slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Hribar, Tine (1992): Ali obstaja slovenska glasba? V Primož Kuret (ur): *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti: zbornik predavanj*, 39-45. Ljubljana: Kres.
- Hrženjak, Majda (2002): *Njena (re)kreacija: Ženske revije v Sloveniji*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Javornik, Marija, ur. (1998): *Veliki splošni leksikon*. 5. knjiga. Ljubljana: DZS.
- Jogan, Maca (2001): *Seksizem v vsakdanjem življenju*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Južnič, Stane (1993): *Identiteta*. Ljubljana: FDV.
- Kenda, Jani (2004): Polke in valčki po atomsko. *Slovenske novice* 24 (283), 21.
- Kimmel, Michael S. (2004): *The gendered society*. New York: Oxford University Press.
- Kumer, Zmaga (1977): *Etnomuzikologija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Kumer, Zmaga (2002): *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Lull, James (1992): *Popular music and communication*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications, Inc.
- Maličev, Patricija (2004): Instantna konzerva za zibanje kolen. *Vikend* (609), 30. julij, 4-5.
- Merriam, Alan P. (2000): *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Motte-Haber, Helga de la (1990): *Psihologija glasbe*. Ljubljana: DZS.
- Oakley, Ann (2000): *Gospodinja*. Ljubljana: Založba *cf.

- Oakley, Ann (2005): *The Ann Oakley reader: Gender, Women and Social Science*. Bristol: Policy.
- Ovsenik, Vilko in Slavko Avsenik (1988): *Pesmi skladb Vilka in Slavka Avsenika*. Ljubljana: samozaložba S. V. Avsenik.
- Prijatelj, Maja (2006): In turbofolk veritas. *Polet* 5 (34), 6-8.
- Rener, Tanja (1993): Politika materinjenja ali Father Knows Best: for Him the Play, for Her the Rest. *Časopis za kritiko znanosti* 21 (162/163), 15-21.
- Repnik, Aleš (2004): Atomik Harmonik: Turbofolkpopopot. *Antena* 40 (48), 12-13.
- Shuker, Roy (1994): *Understanding popular music*. London, New York: Routledge.
- Sivec, Ivan (1999): *Brata Avsenik. Evropski glasbeni fenomen iz Begunj na Gorenjskem*. Mengeš: ICO.
- Stankovič, Peter (2007): Pašniki, seniki, domačije, kozolci: nova narodnozabavna glasba je odkrila seksualnost. Je to dobro ali slabo? *Dnevnikov objektiv*, 7. julij, 25.
- Stare, Eva (2003): *Reprezentacija ženske in odnosa do ženske v moških revijah*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
- Steržaj, Alen (2008): Brata Avsenik: Slavko in Vilko na pragu 80 let. *Vikend* (816), 18. julij. 4-5.
- Zatler, Katja (2002): *Medijska reprezentacija žensk v politiki*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
- Zore, Ada (2007): *Spreminjanje moškosti in očetovstva v sodobnosti*. Magistrsko delo. Ljubljana: FDV.

- Zorc, Joca (2004): Spolna diferenciacija pri šolski športni vzgoji in priložnostni gibalni/športni aktivnosti učencev. *Družboslovne razprave* 20 (46/47), 39-60.

Internetni viri

- Internet 1: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU (2008): *Zabavna glasba*. Dostopno na http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=glasba&hs=183 (29. oktober 2007).
- Internet 2: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU (2008): *Popularna glasba*. Dostopno na http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=glasba&hs=83 (29. oktober 2007).
- Internet 3: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU (2008): *Šlager*. Dostopno na http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=%C5%A1lager&hs=1 (7. februar 2008).
- Internet 4: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU (2008): *Narodnozabavna glasba*. Dostopno na http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=glasba&hs=58 (7. februar 2008).
- Internet 5: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija (2008): *Atomik Harmonik*. Dostopno na http://sl.wikipedia.org/wiki/Atomik_Harmonik (8. maj 2008).
- Internet 6: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU (2008): *Stereotip*. Dostopno na http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=stereotip&hs=1 (7. maj 2008).
- Internet 7: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija (2008): *Seznam najuspešnejših glasbenikov*. Dostopno na

http://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_najuspe%C5%A1nej%C5%A1ih_glasbenikov

(6. maj 2008).

- Internet 8: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija (2008): *Ansambel bratov Avsenik*. Dostopno na http://sl.wikipedia.org/wiki/Ansambel_bratov_Avsenik (6. maj 2008).
- Internet 9: Novak, Janez (2007): *Avsenik*. Dostopno na <http://www.avsenik-sp.si/si-main.html> (6. maj 2008).
- Internet 10: Avsenik, Gregor (2008): *Ansambel bratov Avsenik in gostilna Pri Jožovcu*. Dostopno na <http://www.avsenik.com/pcc.asp#xpath=/novice#xpathid=#lang=slo> (6. maj 2008).
- Internet 11: Gašperji (2008): *Spletna stran ansambla Gašperji*. Dostopno na <http://www.gasperji.si/> (6. maj 2008).
- Internet 12: Založba Menart Records (2008): *Atomik Harmonik*. Dostopno na http://www.menart.si/index.php?performer_id=60 (10. maj 2008).
- Internet 13: Atomik Harmonik (2008): *Uradna spletna stran skupine Atomik Harmonik*. Dostopno na <http://www.atomikharmonik.com/> (10. maj 2008).

Članki, dostopni na internetu

- Internet 14: Štamcar, Miha in Aleksandar Mičić (2001): *Ferrariji, angeli in čevapčiči. To, čemur bi južneje rekli novokomponirana glasba ali še popularneje turbo folk, bi pri nas poimenovali novi folk*. Mladina, 24. december. Dostopno na <http://www.mladina.si/tehdnik/200151/clanek/turbofolk/> (8. maj 2008).
- Internet 15: Ćirjaković, Zoran (2005): *Turbofolk – naš a svetski*. Dostopno na http://www.nspm.org.yu/intervju/2005_cirjak_turbofolk.htm (8. maj 2008).

Drugi viri

- RTV Slovenija. Gledanost oddaj Pri Jožovcu z Natalijo in Na zdravje!. 9. maj 2008.
- Pop TV. 2008. *Preverjeno*. Ljubljana, 5. avgust.