

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nikolaj Vodošek

V imenu Očeta, Sina in svetega Bona
Religijska simbolika v popularni glasbi: Študija
primera glasbene skupine U2

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nikolaj Vodošek

Mentor: izr. prof. dr. Marjan Smrke

V imenu Očeta, Sina in svetega Bona
Religijska simbolika v popularni glasbi: Študija
primera glasbene skupine U2

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Mojemu očetu.

**V IMENU OČETA, SINA IN SVETEGA BONA
RELIGIJSKA SIMBOLIKA V POPULARNI GLASBI: ŠTUDIJA PRIMERA
GLASBENE SKUPINE U2**

Diplomsko delo odkriva pogostokrat prezrt odnos med religijo in popularno glasbo, ki sta v 20. stoletju doživeli korenite spremembe. Religija se je pričela osvobajati tradicionalnih okvirov, popularna glasba pa je postala eden najpomembnejših dejavnikov družabnega življenja. V na videz sekularnih in posvetnih pesmih, ki so osvobodile zahodnega človeka, se je močno odtisnil tudi vpliv religijske simbolike. Ta se tam ni znašla povsem slučajno in njeni uporabi lahko sledimo vse do začetkov popularne glasbe, spoju evropske in afroameriške glasbene tradicije. Religija je zaradi svojega sistema moralnih vrednot mnogokrat svarila pred »grešnostjo« posameznih glasbenih žanrov, v zadnjih nekaj letih pa paradoksalno po njih posegla tudi sama. Študija primera se osredotoča na eno najuspešnejših glasbenih skupin, irske U2-je, ki so se v preteklih tridesetih letih na glasbeni sceni uspeli uveljaviti tudi z uporabo religijske simbolike. Spretno in večpomensko so jo vnesli v svoja besedila, koncertne nastope in dobrodelno dejavnost. Pevec skupine Bono Vox, v glasbenem in medijskem svetu predstavlja osebo, ki ji lahko upravičeno nadenemo ime »rock'n'roll mesija«. Z brisanjem meja med osebnim verskim prepričanjem ter glasbenim ustvarjanjem, mu je uspelo ustvariti podobo, ki je visoko cenjena tudi med krščanskimi verniki. Ti so U2-je in njihove pesmi povabili v intimo liturgičnega obreda.

Ključne besede: popularna glasba, religijska simbolika, U2, rock'n'roll mesija

**in the name of the father, son and the holly bono
religious symbolism in popular music: case study of u2**

This diploma discovers the frequently overlooked relation between religion and popular music, which have gone through significant changes in the course of 20th century. Religion has started to free itself from the traditional frames, while popular music has become one of the most important factors of social life. In apparently secular and profane songs that have freed the western human, there is a significant influence of religious symbolism. We can trace the use of this symbolism to the beginnings of popular music, the junction of European and Afro-American musical tradition. Religion has warned before the sinfulness of certain musical genre, because of its system of moral values. In the last few years it has also reached towards them. The case study focuses on one of the most successful groups, Irish U2. The group has succeeded to enforce itself on musical scene with the usage of religious symbolism. They succeeded to implement it into the lyrics, concerts and charity on a multiple meaning. In the world of music and media, Bono Vox is the so called »rock'n'roll messiah«. By blurring borders between personal religious belief and musical creation he managed to create an image that is highly respected among Christian believers. They have invited U2 into the intimacy of liturgical ceremony.

Key words: popular music, religious symbolism, U2, rock'n'roll messiah

KAZALO

1	UVOD	6
1.1	Cilj in struktura naloge	7
1.2	Metodološki okvir	8
2	ODNOS MED GLASBO IN RELIGIJO	10
2.1	Krščanski odmik od čutnega	13
2.2	Popularna kultura in religija	15
2.3	Postmoderne značilnosti religije	18
2.4	Popularna glasba kot religija?	19
3	ZGODOVINA POPULARNE GLASBE	23
3.1	Črnska duhovna glasba	23
3.2	Blues	27
3.3	Rock'n'Roll	31
3.4	Folk glasba in pomen besedila	36
3.5	Šestdeseta leta in »otroci cvetja«	40
4	DEMONIZACIJA GLASBE	45
4.1	Jazz	50
4.2	Heavy metal	53
4.3	Afera Strelnikoff	56
5	ŠTUDIJA PRIMERA: U2	58
5.1	Glasbena pot skupine U2	58
5.2	Religijska simbolika v besedilih, albumih in videospotih	61
5.3	Religijska simbolika na koncertih	66
5.4	Dobrodelnost in »religijska politika«	70
5.5	U2 evharistija	73
6	ZAKLJUČEK	76
7	LITERATURA	79

1 UVOD

Mnogi avtorji se strinjajo s trditvijo, da religija v današnji družbi ni kar poniknila v neznanu, kot so predvidevali optimistični zagovorniki teze o sekularizaciji. Lahko bi rekli, da je prisotna bolj kot kdajkoli poprej, saj se izgubljen človek v hipermoderniziranem svetu nenehno vrača na pot iskanja lastnega smisla in »poslednje resnice«. Religija je prevzela nove obraze in se spretno splazila na področja družbenega delovanja, kjer je ne prepoznamo zlahka. Njen simbolni svet lahko opazimo v ritualiziranem kulturnem obnašanju, področjih politike, ekonomije, športa, umetnosti ter navsezadnje v popularni kulturi. Religijski simboli in motivi so skriti v filmih, televiziji in popularni glasbi. Zgolj hiter sprehod med policami, založenimi s CD-ji, nam odkrije neverjetno pestrost religijskih podob na ovitkih albumov: goreči križi in pentagrami glasbe heavy metala; zamaknjen budistični menih glasbe sproščujočega new agea; velika gotska katedrala, rezervirana za izvajalce klasične glasbe; orientalne podobe mošeje glasb sveta; podeželska kapelica, pred katero stojijo slovenski »narodnjaki«; itd. Ena izmed osnovnih značilnosti glasbe je vzbujanje določenega razpoloženja. »Nekatere pesmi nas pomirijo, druge v nas zbujejo hrepenenje, sentimentalnost, občutek pripadnosti, verska čustva, strankarsko solidarnost ali patriotizem. Pojemo, da bi uspavali otroke, da bi lažje opravljali delo, da bi prepričali ljudi v nakup določene vrste živil za zajtrk, ali da se posmehujemo sovražniku.« (McAllester v Merriam 2000, 175-176). Moč glasbe je izredno mnogoplastna in ljudje se nanjo odzivajo na različne načine. Medtem ko se je eni lotevajo na intelektualen način, občudujejo njene oblike in strukture, se drugi prepuščajo nagonskim zvokom, ki osvobajajo telo. Ni človeka, ki ga določena vrsta glasbe ne bi ganila (Wade in Thompson 2006, 10). Zelo podobno pa bi lahko trdili tudi za občutja, vezana na intimen religijski odnos, do katerega dostopamo na različne načine. Kakor religija je tudi glasba človeški proizvod in ne more obstajati zgolj sama na sebi, ločena od človeškega vedenja, ki jo ustvarja. Če želimo razumeti, zakaj je struktura glasbe takšna kot je, moramo razumeti tudi vedenje, ki jo ustvarja (Merriam 2000, 6).

Diplomsko delo bo poskušalo odkrivati zanimiv odnos med religijo in glasbo, pri čemer bo vsebinski poudarek na popularni glasbi, vse od njenih začetkov pa do današnjih dni. Anthony Pinn (2000) meni, da lahko popularna glasba in religija (so)bivata na dva različna načina. Lahko sta v sporu, pri čemer religija za razliko od »grešne glasbe« vzpostavlja hierarhijo moralnih vrednot, ki držijo človeka na »pravi poti«. Drug način pa predstavlja

harmoničen odnos in medsebojno prepletenost, v kateri se oba pojma ponovno (re)interpretirata.

Religijski simboli v popularni glasbi lahko nastopajo povsem očitno ali skrbno zakriti, kot del uveljavljenega glasbenega žanra ali kot edinstvena marketinška poteza. Študija primera se bo osredotočila na eno najuspešnejših in najbolj dobičkonosnih rock skupin zadnjih 25-ih let, irske U2-je, ki zelo odkrito kombinirajo oba omenjena modela. Religijske motive uporabljajo v besedilih pesmi, koncertnih nastopih in svoji medijski podobi, zaradi katere jih mnogi označujejo za »krščanski« rock bend. V svojem spajanju religijskih in glasbenih motivov ne počnejo nič revolucionarnega znotraj popularne glasbe, saj se takšna prepletenost pojavlja že od njenega nastanka. Razumevanje sedanosti, v kateri (lahko) delujejo U2-ji, je torej ključno pogojeno s preteklostjo in pomembnimi dejavniki, ki so omogočili, da danes več desetisočglava množica prepeva svetopisemski psalm št. 40¹.

1.1 Cilj in struktura naloge

Cilj naloge je odgovoriti na tri ključna vprašanja, skozi katera želim izpostaviti kompleksen odnos sobivanja popularne glasbe in religije: Kje in kdaj v zgodovini popularne glasbe se je pojavila uporaba religijskih vsebin ali simbolov in kaj je vplivalo na to združitev? Na kakšen način se manifestira religijska simbolika in ali ji lahko sledimo skozi celotno zgodovino popularne glasbe ali zgolj v določenih obdobjih in glasbenih žanrih? Kako jo v svojem ustvarjanju uporabljajo U2-ji in kako jo dojema ali prepozna sodoben poslušalec? Ob tem velja dodati, da se bo naloga zaradi svoje omejenosti v največji meri osredotočila na uporabo krščanske simbolike, ki je najpogostejša v zahodnem svetu, v katerem se je rodila tudi popularna glasba.

Nalogo sem strukturno razčlenil na tri večje tematske sklope. Prvi predstavlja odkrivanje odnosa med religijo in glasbo ter njunih skupnih točk. V njem poskušam opisati, kako je krščanska filozofija ključno vplivala na dojemanje glasbe zahodnega človeka in za vselej potegnila ločnico med glasbo, namenjeno bogu in glasbo, namenjeno hudiču. Temu dodam podobno protestantsko razmišljanje, ki je zaradi svoje puritanske morale močno zaznamovalo narod, v katerem se je razvila popularna glasba. Nato sledita poglavji, v katerih odnos med glasbo in religijo opazujem iz stališča sodobnega časa.

¹ Pesem 40 temelji na verzih svetopisemskega psalma št. 40. U2-ji so v preteklosti s to pesmijo največkrat zaključili svoj koncertni nastop. (U2gigs.com 2010)

Drug tematski sklop je namenjen petim poudarkom iz zgodovine popularne glasbe, ki po mojem mnenju odločilno vplivajo na razumevanje študije primera. Vsak obravnavan glasbeni žanr ali obdobje prinaša nekaj posebnega v odkrivanju religijske simbolike. Preko obeh poglavitnih korenin, iz katerih je zrastle popularna glasba, črnske duhovne pesmi ter bluesa, glasbeno pot nadaljujem v revolucionaren rock'n'roll, intelektualen folk in poduhovljene začetke rocka. V zaključnih treh poglavjih teoretičnega dela podrobneje razdelam pojem demonizacije glasbe in moralnih panik, ki so velikokrat spodbujene iz strani krščanskih cerkva in so spremljale nastanek žanrov jazza in heavy metala.

Zadnji tematski sklop je v celoti namenjen študiji primera glasbene skupine U2. Kratkemu zgodovinskemu pregledu njihove glasbene poti sledi odkrivanje religijskih sporočil v besedilih pesmi, vizualni podobi posameznih albumov, videospotov, koncertnih nastopov in delovanju znotraj dobrodelnih organizacij. Njihova medijska podoba odločilno vpliva na zadnje poglavje, ki opisuje zanimiv religijski fenomen, imenovan U2 evharistija, katerega lahko zasledimo tudi v Sloveniji.

1.2 Metodološki okvir

Pisati o glasbi je težko – vendar ne zato, ker bi bila nejasna, temveč zato, ker je preciznejša od besed.

(Mendelssohn v Amalietti 1986, 16)

Struktura glasbe se v veliki meri razlikuje od strukture jezika. Opisovanje »glasbenega« s tem postane zgolj približek »besednemu«. Kljub temu je za nalogo potreben določen metodološki okvir, s katerim bom poskusil organizirati posamezne elemente. Kot pravi Ernst Cassirer »lahko umetnost opredelimo kot simbolni jezik« (v Merriam 2000, 182), za razčlenitev tega jezika pa potrebujemo določen model. Najprimernejša za analizo pojavljanja religijskih simbolov in praks se ponuja uporaba semiotike – vede, ki se ukvarja s preučevanjem znakov. Semiotika se osredotoča predvsem na določen tekst², njen prejemnik,

² Uporaba besede *tekst* se v kulturnih študijah nanaša na vse kulturne prakse, ki generirajo pomene. »To vključuje tako podobe, zvoke, predmete (na primer obleke) kot same aktivnosti (na primer ples ali šport). Vsi ti zvoki, podobe, predmeti in aktivnosti so namreč določeni sistemi znakov, ki tako kot jezik generirajo različne, članom skupnosti praviloma razumljive pomene (zato jih imenujemo teksti).« (Barker v Stanković 2006, 27).

ki ob tem igra aktivno vlogo pa se imenuje bralec³. Semiotika, ki jo nekateri poimenujejo tudi semiologija, v največji meri izhaja iz lingvističnih raziskovanj Ferdinanda de Saussura ter raziskovanj logika in matematika Charlesa S. Peircea. De Saussura je kot jezikoslovca predvsem zanimal jezik, v katerem je poskušal odkriti sistem povezovanja posameznih znakov, ki bi ga lahko apliciral tudi na druga področja. Znak je zanj sestavljen iz *označevalca* in *označenca*. Označevalec je podoba znaka, kot jo zaznavamo – znamenja na papirju ali zvoki v zraku; označenec pa je miselna predstava, na katero se nanaša. Ta miselna predstava je na splošno skupna vsem članom iste kulture, ki govorijo isti jezik (Fiske 2005, 57). Pomen znaka tako ni odvisen od njega samega, ampak mreže, v katero je vpjet. De Saussure na tem mestu govori o t. i. *binarnih opozicijah* ter pojmu *konotacije* in *denotacije*. »Denotacija je dobesedni pomen, površje znaka, konotacija pa dejanski pomen, ki je družbeno, kulturno določen. V človeškem svetu, ki je z gledišča semiotike svet znakov in pomenov, je tako vse/karkoli lahko znak in vse/karkoli lahko označevanec oz. označevalec.« (Smrke 2007, 33).

Največji doprinos semiotike v analizi določenega teksta je njen poudarek na pomenu sporočila. Pomen ni nikoli absoluten in statičen koncept, ampak aktiven proces⁴. Kot pravi Fiske (2005, 59), je pomen rezultat dinamične interakcije med znakom, interpretantom in predmetom. Vselej je zgodovinsko določen in se lahko spremeni s časom. Razumevanje posameznih elementov, ki bodo nastopali v moji nalogi, predvsem v študiji primera, bo tako pogojeno z razumevanjem kulturnega konteksta, v katerem se nahajajo. Ključno je, da pomen določenega kulturnega simbola »deloma razberemo iz družbenega polja, v katero je vključen, praks, s katerimi se povezuje in zaradi katerih postane odmeven« (Hall v Frow 2004, 105).

Metodološki okvir bi lahko strnili v tri področja, na katerih deluje semiotika in katerim bom skozi diplomsko nalogo poskušal slediti. (1) Odkrivanje posameznih *znakov*, njihove vpetosti v določen niz ter različnih načinov, kako oblikujejo sporočilo. V študiji primera bodo to posamezne besede ali simboli, ki vsebujejo religijsko konotacijo, razumevanje teh konstruktov pa bo pogojeno z njihovo uporabo. (2) *Kode* ali *sistemi*, v katere so znaki organizirani bodo predstavljala besedila pesmi, videospoti, posnetki koncertov, objavljeni intervjuji in izjave, itd. Lahko bi rekli, da bodo to vsi komunikacijski kanali, ki so na

³ Semiotika ima raje strokovni izraz »bralec« kakor »prejemnik«, ker zajema večjo stopnjo aktivnosti, poleg tega pa je branje nekaj, česar se naučimo; torej je določeno s kulturno izkušnjo bralca. Bralec pomaga ustvariti pomen teksta tako, da vanj vnese svoje izkušnje, odnose in čustva (Fiske 2005, 54).

⁴ Aktivnost tega procesa semiotiki poudarjajo z uporabo glagolov kot so ustvarjati, oblikovati ali pogajati se. Ravno pogajanje je morda najuporabnejša beseda v tem, da implicira od-do, dajanje-in-odvzemanje med človekom in sporočilom (Fiske 2005, 59).

razpolago za oddajanje sporočila. (3) *Kultura*, znotraj katere te kode ali znaki delujejo. Razumevanje tega bo pogojeno z dejstvom, kako se v današnji družbi⁵ razumeva religijske simbole in njihovo umeščenost v popularni glasbi. Prav kulturno razumevanje je predpogoj, ki vpliva na to, kako so posamezni znaki uporabljeni in kakšno obliko prevzemajo⁶ (Fiske 2005, 54). Poudarek na raziskovanju kulturnega konteksta je pomemben tudi iz stališča muzikološke teorije. V analizi glasbe moramo biti posebej pozorni na oba elementa, ki gradita glasbeno umetnino: strukturo samega glasbenega sporočila in značilnosti tistih, ki to sporočilo sprejemajo. Glasbeni komunikacijski proces določajo trije glavni elementi: lastnosti glasbenega sporočila, lastnosti sprejemnikov in naposled ustroj komunikacijskega kanala (izvedbene prakse) (Blaukopf 1993, 145).

Večina naloge je sestavljena iz analize sekundarnih virov. Ti zajemajo strokovno literaturo iz področja sociologije religije in raziskav popularne glasbe, analizo študijskih izdelkov skupine U2, posnetkov koncertnih nastopov in različnih izjav, objavljenih na spletu. Študija primera črpa tudi iz opazovanja z udeležbo na koncertu, ki so ga U2-ji izvedli 10. 8. 2009 v Zagrebu. Na tem mestu velja sledeča opomba. Ker se naloga osredotoča predvsem na razmerje med popularno glasbo in religijo, moram priznati, da je to področje zelo slabo akademsko raziskano in ne ponuja velike ali povsem relevantne količine literature. Potrebno teorijo sem zato sestavljal na način, da sem v študijah o religiji iskal omembo glasbe in v analizah glasbe iskal omembo religije.

2 ODNOS MED GLASBO IN RELIGIJO

Oba ključna pojma sta v svojem bistvu nerazločljiva in vsebujeta označevalce, ki velikokrat gredo čez diskurzivno in verbalno naravo. Oba vplivata na telo in omogočata posamezniku težko ubesedljive izkušnje. Če sprejmemo trditev, da je človek v svoji naravi religijsko bitje, je potemtakem tudi glasbeno. Večina lingvistov se strinja, da je človek svoje

⁵ Na tem mestu je potrebno omeniti Jeana Baudrillarda, ki v svojem delu *Simulaker in simulacija* razpravlja o tem, da je moderna družba vso realnost nadomestila s simboli in znaki. »Vse, kar poznamo kot "realno", je le simulacija realnega. Še več: Simulakra (mn.) – posnetki realnega, ki se v skrajnem povsem oddaljijo od originala, presegajo in predhodijo realnemu ter ustvarjajo hiperrealno. V postmodernem svetu živimo v hiperrealnosti – v simulirani realnosti, ne pa v realnosti sami.« (Smrke 2007, 39).

⁶ Za nalogo, ki poskuša odkrivati religijske simbole, je potrebno opozoriti na razmišljanje Carla Gustava Junga, ki meni, da religiozne predstave vselej temeljijo na *numinoznih arhetipih*. Kadar govorimo o religijskih vsebinah, se gibljemo v svetu podob, ki kažejo na nekaj neizrekljivega. Nikoli ne moremo (z)vedeti kako jasne so te podobe in v kakšnem odnosu so do svojega transcendentnega objekta. »Če, na primer, rečemo "Bog", s tem podelimo izraz neki podobi ali pojmu, ki je v teku časa šel skozi mnoge spremembe.« (1996a, 232-233).

misli in občutenja sprva pel in šele nato ubesedil. Raziskave so pokazale, da konvergenca besed in melodije nastaja v desni možganski hemisferi, kjer se medsebojno proizvajata. Za razliko od leve možganske hemisfere, ki besede sklada v logična zaporedja stavkov, desna hemisfera proizvaja besede veliko bolj spontano, emotivno in intuitivno – še posebej v povezavi z melodijo (Dunbar 2002, 20. odst.). Lahko bi rekli, da je glasba ali pa vsaj njen ritem v nekakšni primarni obliki porodila besedo. Če je prvi človek verjel v nekaj presežnega ali numinoznega, je ob tem tudi pel. Glasba in religija tako koreninita v primarnem odnosu človeka do sveta, ki ga obkroža. »Prvotni človek živi trdno povezan s svetom svojih predhodnikov; z njimi s pomočjo obredov in magije vzdržuje duhovno vez. Pri prvotnih ljudstvih ima glasba magično vlogo, je ena izmed sredstev za stik z duhovnim svetom. To pa je domnevno tudi najosnovnejša vloga glasbe.« (Balažič Primožič in Čerič 2004, 10). V zgodnjih obdobjih človeške zgodovine glasba ni samostojna umetnost, temveč neločljiv del družbene dejavnosti, del kulta. Ena izmed njenih najpoglavitejših funkcij leži prav v obvladovanju in prilaščanju tuje, neznane in strah zbujujoče narave (Suppan v Blaukopf 1993, 20).

Etnomuzikolog Alan Merriam je poskušal izoblikovati model, ki bi lahko opisal vse funkcije, ki jih ima glasba v določeni kulturi: (1) funkcija izražanja čustev; (2) funkcija estetskega užitka; (3) funkcija zabave; (4) funkcija komunikacije; (5) funkcija simbolne reprezentacije, (6) funkcija telesnega odziva; (7) funkcija vplivanja na posameznike, da se podrejajo družbenim normam – pesmi, ki pripovedujejo, kakšne so družbene norme, pesmi ob iniciacijskih obredih; (8) funkcija legitimiziranja družbenih institucij in verskih obredov – ljudje s pripovedovanjem mitov in legend v pesmih, ki izražajo verske nauke legitimizirajo religiozne ureditve; (9) funkcija glasbe, ki prispeva k nepretrganosti in stalnosti kulture; (10) funkcija družbene integracije – točka, okrog katere se zbirajo člani skupnosti (Merriam 2000, 175-180). Opazimo lahko, da glasba med drugim pomaga graditi simbolni svet religije. Ko ta želi presegati svoj vsakdanji okvir in izkusiti globlje »transcendentne zavesti«, mu vselej k temu pripomore tudi glasba. V tem se ne nikakor ne razlikuje na primer šamansko poplesavanje »primitivnih« ljudstev ali budistično ponavljanje mantre, zbrano poslušanje krščanskega Bacha ali rastafarijanskega Boba Marleya, ...

Gre za ustavitev toka vsakdanje zavesti. Sledijo neubesedljiva mistična doživetja, v katerih ljudje niso več govorila, potopljena v simbolne diskurzivne mreže, temveč strahotno občutljiva perceptivna bitja, ki se stapljajo z absolutom, v kakršnikoli obliki ga pač doživljajo. Zvok je medij, ki skozi molitev, meditacijo ali ekstatično ritualno petje in ples odpira vrata t. i. nadčutnim doživetjem. Zvok, tudi notranji zvok neme besede, odpira singularne točke človeškega univerzuma.

(Muršič 1997, 15)

Ena izmed etnomuzikoloških domnev je ta, da v religiozni glasbi lahko opazimo manj sprememb kot v družabni ali zabavni glasbi. Razlog za to tiči ravno v odvisnosti religioznega obreda od glasbe, medtem ko se zabavno glasbo uporablja za spremljavo k številnim drugim dejavnostim. Sprememba religiozne glasbe je velikokrat pogojena s spremembo samega obreda ali religijske prakse (Merriam 2000, 245-246). S to domnevo bi lahko pojasnili, zakaj so številne glasbene tradicije močno vezane na religijo. Čeprav se je afriška glasba, kot bomo videli v nadaljevanju naloge, ob stiku z ameriškim kontinentom spremenila, lahko njenim muzikološkim posebnostim sledimo daleč nazaj v osrčje plemenskih ureditev.

Prepletenost »svetega« in »glasbenega« je očitna tudi v številnih azijskih kulturah. Osnova severnoindijske glasbe je t. i. *raga*. Glasbeni toni, ki so organizirani v *rage*, bi lahko ustrezali našim pojmom tonskega načina, a imajo *rage* tudi simbolni pomen. »Vsako rago bi lahko opisali kot božansko ali človeško bitje, ki se nahaja v določenem okolju, to pa pripomore k razpoloženju, ki naj bi ga posamezna raga vzbudila.« (prav tam, 194). Hindujski verjamejo, da moč *samgite*, ki obsega vokalno glasbo, instrumentalno glasbo in ples, vpliva na veselje in igra pomembno vlogo pri osvobajanju posameznika iz kroga rojstva, smrti in ponovnega rojstva. Bogat glasbeni simbolizem lahko opazimo v kitajski civilizaciji, katere glasba sega tisočletja v preteklost in ima enega najstarejših in najbolj razvitih glasbenih sistemov. Tudi kitajsko dojemanje glasbe, za razliko od evropskega, poudarja kozmološke in vzgojne vrednote glasbe, ki je del narave in neločljivo povezana z veseljem (Wade in Thompson 2006, 20-22). Osnovni ton ali t. i. *huang chung* so denimo v preteklosti imeli za »večno sveto načelo« (nekakšen izraz božje volje), ki je predstavljalo temelj stabilnosti države. Ključnega pomena je bilo, da je vsaka dinastija našla svoj pravi osnovni ton. Če ta ni bil pravilen, ali so ga spremenili, je to lahko imelo resne posledice (Picken v Merriam 2000, 194-195).

Različne kulture so ugotovile, da je moč glasbe v tem, da v nas zbudi čustvo neverjetnih razsežnosti. To postane najočitneje v stanju transa, praksi, ki ni tuja tudi številnim religijam. Spoj petja in plesa, združenega v eni osebi, zmore pripeljati do izkušenj, ki

presejajo čas in prostor. Ker je petje neločljivo povezano s plesom, tako postaja tudi specifična telesna tehnika (Rouget 2007, 122-123). Na ta način »prihaja do medsebojne interference med obema globokima in pogosto prvinskima različicama človeških nagnjenj in gonov« (Muršič 1995, 28).

Poskus uničenja te primarne človekove povezave, ki se je dogajal v zahodni civilizaciji, je za mojo nalogo izrednega pomena. Zahodni človek je daleč nazaj izgubil svoje telo zaradi religije in ga ponovno našel zaradi popularne glasbe.

2.1 Krščanski odmik od čutnega

*Ples in glasba predstavljata tisti fokus dramatičnih izraznih sredstev,
prek katerega je mogoče doseči mistično ekstazo telesa,
v katerem spona minljivega mesa in krvi popustijo.*

(Debeljak 1995, 67)

Enovitost čutov, ki zaznamuje povezavo med tonom in gibom, petjem in plesom, je sistematično poskušala uničiti zahodnoevropska filozofija pod vplivom krščanstva. S to ugotovitvijo se je kot eden prvih ukvarjal Herbert Spencer⁷, ki si je zastavil dva pomembna vprašanja: Zakaj je krščanstvo pretrgalo razmerje med plesom in glasbo ter zakaj je glasba, v nasprotju s plesom, lahko našla svoje mesto pri božji službi? Odgovor je našel v manifestaciji plesa, njegovi prekipevajoči energiji, ki nikakor ni bila združljiva s koncepti spoštovanja, podložnosti in pokore. Spencer je s svojo ugotovitvijo pomembno predvidel misel poznejše sociologije glasbe, ki vidi v disciplinirajočih zahtevah krščanske liturgije eno od izhodišč za ločitev glasbe od telesne aktivnosti (Blaukopf 1993, 44). Pot desenzualizacije ali odtelešenja glasbe je postalo odločilnega pomena za razvoj zahodnoevropske glasbe. Vendar kje tiči vzrok za krščansko »sovražnost do telesa«, ki je pripomogla k ločitvi avtonomije glasbenega?

Kurt Blaukopf kot enega izmed najmočnejših dejavnikov navaja svetega Avgušтина in njegovo spremembo pogledov o pomenu lepega. »V nekem izgubljenem mladostnem delu lepega ni videl v Bogu, temveč v stvarnih pojavih likovne umetnosti, plesa, glasbe in poezije. Preobrat k novemu naziranju je v tem, da idejo o lepem podredi ideji Boga. Posledice tega

⁷ Spencer je ob formuliranju svojega koncepta, imenovanega »razvojni zakon« (general law of progress), za ilustracijo uporabljal prav glasbo. Zakon, ki govori o napredku od homogenega k heterogenemu, uporablja primer razdruževalnega razvoja plesa, poezije in glasbe. Iz prvotne homogenosti se po Spencerju luščijo določene aktivnosti. Ples, poezija in glasba, ki naj bi bili prvotno celota, so se v toku zgodovine (razvoju od homogenega proti heterogenemu) uveljavili kot različna področja dejavnosti (Blaukopf 1993, 39).

obrata za določanje položaja glasbe v liturgiji so bile tako radikalne, da lahko sklepamo, da so postali spisi svetega Avguština odločilnega pomena za znaten del krščanskega srednjega veka.« (Blaukopf 1993, 194). Avguštinovo razmišljanje je omogočilo delitev glasbe na dobro in slabo. Tisto *božjo*, ki prispeva k poživljanju in poglobljanju krščanskega nauka, ter tisto *hudičevo*, ki to zavestno zavrača. Z ustanovitvijo reda benediktincev okrog leta 520 je obrambni položaj glasbe, namenjene Bogu, prevzelo srednjeveško menišstvo. Skupnost, ki enotno izgovarja svoje molitve⁸ in recitativno petje, ne vodi več glas, temveč srce (prav tam, 197). S tem se sistematično prične zatiranje giba in diferenciacija glasbenega ter plesnega izraza. Določena glasbila in plesno rajanje pa se prične označevati kot »hudičeve« in »antikristovske« stvaritve.

Razpadu enovitosti čutov lahko zatem sledimo skozi celotno zahodno zgodovino. O tem je v svojem delu *Protestantska etika in duh kapitalizma* pisal tudi Max Weber. Za mojo nalogo je ključnega pomena njegovo obravnavanje puritanske države in njenega odnosa do glasbe, ki je v veliki meri napajal vsa nasprotovanja popularni glasbi v 20. stoletju. Weber (1988, 187) omenja puritansko sovražno nastrojenost proti vsemu, kar je bilo pojmovano kot »waste-time« – izguba časa. S to besedo se je označevalo predvsem literaturo, glasbo⁹ in likovno umetnost¹⁰. Puritanec je razločeval med dvema vrstama ravnanja: takšnim, ki je bilo v skladu z božjo voljo, in takšnim, ki ga je obvladovala človeška nečimrnost. Umetnost so puritanski moralisti označevali kot iracionalno, brezciljno in predvsem neasketično ravnanje, ki ni služilo Bogu v slavo, temveč človeku. Številni umetniški motivi so v ideji, ki je povzdigovala preudarno smotrnost, na ta način postali popolnoma razvrednoteni¹¹ (Weber

⁸ Georgiades ob tem poudarja, da se istočasno z ločevanjem telesnega in glasbenega, dogaja tudi ločitev od jezikovnega, kjer začne na pomenu pridobivati predvsem beseda. »Sakralna beseda ne more zveneti na običajen način kot subjektivno obarvana govorica. Terja glasbeno določeno podajanje. To je rojstna ura zahodne glasbe: liturgični tekst ponazarja vhodna vrata glasbe v zahodno, krščansko duhovno zgodovino.« (v Blaukopf 1993, 201).

⁹ Weber opazuje, da je po kulturno bogatem elizabetinskem obdobju v Angliji prišlo do usihanja drame, lirike in ljudske pesmi. Posledica tega je bil zelo očiten zaton muzikaličnega daru pri Angležih, ki so »postali popolnoma nemuzikalični, kar je bilo pri anglosaških populacijah opaziti nekoliko pozneje in čemur smo priče še danes« (1988, 187).

¹⁰ Ikonoklazem je bil na primer zelo opazen v kalvinizmu, ki je svoj odnos utemeljeval z drugo božjo zapovedjo: »Ne delaj si rezane podobe in ničesar, kar bi imelo obliko tega, kar je zgoraj na nebu, spodaj na zemlji ali v vodah pod zemljo! Ne priklanjaj se jim in jim ne služi, kajti jaz, Gospod, tvoj Bog, sem ljubosumen Bog, ki obiskujem krivdo očetov na sinovih, na tretjih in na četrtih, tistih, ki me sovražijo, toda izkazujem dobroto tisočem, tistim, ki me ljubijo in izpolnjujejo moje zapovedi.« (Mz 20,4-6).

¹¹ V takšnem razcepju se je znašel tudi Johann Sebastian Bach. Luteranski pietizem, ki je zahteval večjo subjektivnost vere, je poskušal prečistiti cerkveno obredje. Njegova prva žrtev je bila glasba, ki moti meditacijo in kviri zlato božjo resnico. Bach se je navkljub globoki predanosti veri uprl takšnim težnjam, saj je svojo glasbo dojemal kot najvišje sredstvo za čaščenje Boga (Du Bouchet 1997, 44-45).

1988, 189-190). Racionalna askeza se je poskušala upirati vsem užitkom, ki jih lahko ponudijo številne kulturne dobrine¹² in v katerih puritanci niso prepoznali pravega pomena za religiozno življenje.

Brez razumevanja ločitve na božjo in hudičevo glasbo v zahodni kulturi, predvsem ameriški, ne moremo ustrezno pojasniti kulturnih fenomenov preteklega stoletja, predvsem številnih glasbenih revolucij. Razumeti moramo, da je človek vselej poskušal najti tisti prvobitni odnos, ki smo ga poimenovali kot »novitost čutov« – prepletenost telesnega in glasbenega izkustva. V znamenje odpora proti cerkvenim dogmam in pravilom je pogosto posegel po glasbenem vedenju, ki je bilo prežeto s plesno akcijo. Rock glasba ima svoje predhodnike v »plesnih orgijah 14. stoletja, v “obsedenosti z valčkom” 19. stoletja in v izrazih “osvobajajočega udeleževanja”, vzplamenelih v “soundu” dixielanda in jazza, izrazih, ki so se v Evropi pojavili po 1. svetovni vojni« (Blaukopf 1993, 205). Osvobajanje zahodnega telesa je vzporedno z novimi glasbenimi oblikami vselej poskušalo poiskati tisti primarni občutek plesa. Ne preseneča torej dejstvo, da je popularna glasba obenem plesna glasba. Ples je bistvo uporniškega punka in rocka, zamaknjenosti modernih hedonistov rave glasbe in erotičnosti argentinskega tanga, ki ga je preklel sam papež Pij X. Mladina, ki je v 20. stoletju pričela vandalsko razbijati koncertne dvorane, preprosto ni več prenesla »stoletnega« sedenja na stolu in žuganja s prstom v imenu morale.

2.2 Popularna kultura in religija

Kot sem omenil v uvodu, je področje preučevanja odnosa med religijo, njeno simboliko in popularno glasbo zelo akademsko zapostavljeno. Osebno menim, da je takšna analiza posebej primerna za področje kulturologije, ki lahko zajema iz obeh ključnih področjih, sociologije religije in sociologije glasbe. Če je popularna kultura eden tistih segmentov sodobne resničnosti, »ki izredno intenzivno vplivajo na naše vsakdanje življenje, na naše razumevanje samih sebe, in sveta v katerem živimo« (Stanković 2006, 10), potem je prav, da pozornost namenimo tudi takšnim raziskavam.

¹² Tudi šport in razvedrilo, ki so ju puritanci priznavali, sta morala imeti racionalen namen. Sprostitev je bila potrebna predvsem za duhovno moč. »Nagonsko uživanje, ki se je razhajalo s poklicnim delom in vernostjo, je bilo kot takšno sovražno racionalni askezi, najsi se je uresničevalo kot šport velikašev ali v obliki obiskov malih ljudi bodisi v krčmah bodisi na plesiščih.« (Weber 1988, 185-187).

Kratek pregled analize popularne glasbe znotraj kulturnih študij odkriva dva nasprotujoča si pogleda. Eden pojmovanje popularne glasbe označuje zelo trivialno in jo oropa vsakršne pomembnejše funkcije v družbi, medtem ko drug poudarja njeno zanimivo prepletenost z različnimi področji delovanja, ki odločilno vplivajo na vsakega posameznika. Leavisovci¹³, s katerimi se začenja zgodovina kultrurologije, popularno ali glasbo za množice označujejo z besedami, da »v glasbi sami ni nič bistvenega, kar bi bilo pravo čustvo ali notranja, očitna vitalnost« (Frith 1986, 52). Popularna glasba, kot na primer jazz, naj bi človeku privzgjajala navade, ki so sovražne mentalnemu naporu. Podobni logiki je sledil tudi Richard Hoggart, a je v svojem delu *Rabe pismenosti* (The Uses of Literacy) naredil določen odmik, v katerem je poudaril, da je kultura in s tem glasba vedno vezana na vsakdanje prakse ljudi. V družbenem posebnem ali t. i. *jukebox boyu*, ki je britansko delavsko kulturo zamenjal za ameriško, Hoggart vid slabo znamenje za prihodnost (Stanković 2006, 24). Nič kaj optimistično o popularni glasbi ni razmišljal tudi Theodor Adorno, ki navkljub prebivanju v Ameriki – deželi *popa* – ni poskušal razumeti njene kompleksne vpetosti v kulturo. Čeprav v njegovih kritikah močno odseva nekakšna evropska intelektualna aroganca, je pomen njegovega razmišljanja za sociologijo glasbe izredno velik. Njegova najpomembnejša ugotovitev je predvsem ta, da popularna glasba uporablja »zamenljivost delov« v tolikšni meri, da lahko večino pesmi, ki jih slišimo, »prepoznamo« po njihovi podobnosti z drugimi pesmimi. Ta repeticija se lahko dogaja znotraj pesmi, med pesmimi ali vzdolž različnih medijskih prizorišč. Posledica množične proizvodnje popularne glasbe¹⁴ je tudi racionalizacija strukture pesmi, ki umetniškemu delu daje zelo predvidljivo obliko (Goodwin 2004, 388). Zelo zanimivo je dejstvo, da popularna glasba ni bila deležna pretirane pozornosti tudi znotraj muzikološke znanosti. Kot ugotavlja Middleton (2002, 103), teoretične in zgodovinske analize o tej glasbi preprosto ni bilo. Muzikologija jo je obsojala, da je lahkotna, banalna in komercialna¹⁵. Tudi številni etnomuzikologi, ki so se navduševali nad popisovanjem glasbe oddaljenih plemen in njene funkcije v družbi, niso bili sposobni kontekstualizirati in razumeti, kaj so jim na primer opisovali The Who v pesmi *My Generation: People try to put us down*,

¹³ Leavisovci so bili izrazito elitistični in konzervativni. Smer, ki se jo poimenuje po njenem najpomembnejšem avtorju Franku Raymondu Leavisu, se je oblikovala okoli literarnokritične revije *Scrutiny* (Natančen pregled) v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja v Veliki Britaniji (Stanković 2006, 16).

¹⁴ Kot zavzet pripadnik Frankfurtske šole se je Adorno osredotočal na pomen glasbene proizvodnje. Popularna glasba mora biti nekaj, kar se lahko potroši, bolj sredstvo (profita na eni strani in ugodja na drugi) kot pa cilj. Iz tega izvirajoča standardizacija glasbene oblike je vir njenega ideološkega učinka – uspavana družbena zavest. Tehnologija mehanske reprodukcije, načini snemanja in predvajanja, ki kulturno potrošnjo spreminjajo v individualiziran odtujevalni proces, omogočajo reduciranje kulture na blago in ideologije (Frith 1986, 53).

¹⁵ Middleton meni, da je muzikološki prezir bil posledica nezmožnosti reševanja treh problemov: terminologije, metodologije in ideologije (v Longhurst 2008, 150-151).

just because we get around, things they do look awful cold, I hope I die before I get old. Če ni obstajalo niti zanimanje za raziskovanje popularne glasbe, je razumljivo, da ni obstajalo tudi zanimanje za odkrivanje odnosa med religijsko simboliko in različnimi glasbenimi žanri. Spremembe na tem področju so se pričele z obdobjem kulturnega populizma, ki je poudaril pomen polisemičnega in kreativnega prebiranja tekstov, med katerimi se je znašla tudi popularna glasba.

Najboljši približek tega, k čemu strmi moja naloga, sem našel v zborniku Davida Forbesa *Religija in popularna kultura v Ameriki* (Religion and popular culture in America), ki želi opisati mnogovrsten način sobivanja religije in popularne kulture. Religija, ki se že nekaj časa več ne pojavlja samo v cerkvah, sinagogah, mošejah in templjih, se je zanimivo utelesila tudi v popularni kulturi. Preučevanje religije skozi oči popularne kulture ponuja nov pogled na pojmovanje religije, ki se razlikuje od klasičnih analiz religijskih institucij, teologije ali verskega sistema pravil. Z odkrivanjem religijskih elementov v veliki meri lahko reflektiramo dojemanje religije in njene vloge, ki jo igra v današnjem vsakdanjem življenju. Ob tem pa seveda reflektiramo tudi tisto, kar družba prepozna kot popularno. Prispodoba takšnega procesa bi lahko bilo ogledalo, v katerem se zrcali današnja kultura. Skozi analizo posameznega dela, ki se pojavlja v množičnih medijih, lahko skušamo razumeti družbo in njeno kulturno dinamiko (Forbes 2000, 2-6).

Forbes ponuja štiri možne načine odnosa popularne kulture in religije. Prvi je ta, da *religija nastopa v popularni kulturi* (*religion in popular culture*). Številne religijske simbole in teme lahko tako opazimo v filmih, videospotih, stripih¹⁶, ljubezenskih romanih, glasbi, ... Drug način odnosa je ta, da *popularna kultura vstopa v religijo* (*popular culture in religion*). Ta kategorija se predvsem nanaša na prisvajanje določenih aspektov popularne kulture iz strani religijskih skupin ali institucij. Kot primer bi lahko navedli cerkveno uporabo različnih glasbenih stilov (ritmično duhovna glasba) ali oglaševalskih tehnik (tv evangelizem). Forbes poudarja, da je to področje, kjer si religija na zaveden ali nezaveden način izposoja tehnike in prakse popularne kulture najmanj raziskano. Tretji način opisuje *popularno kulturo, ki se jo lahko dojame kot religijo* (*popular culture as religion*). Dve zelo očitni področji, na kateri lahko apliciramo to definicijo sta šport in televizija. V obeh prepoznamo poseben sistem verovanja, ritualov, mitologij in simbolov, ki gradijo občutek skupnosti. To je na primer opazno v pripadnosti določenemu športnemu klubu, skupini oboževalcev serije Zvezdne steze

¹⁶ Izredno zanimiv zbornik člankov, v katerem se odkriva biblijska mitologija na podlagi sodobnih stripovskih junakov je *The Gospel according to superheroes*, avtorja B. J. Oropeze.

ali obiskovanju »svetega« Gracelanda, kjer počiva Elvis Presley. Zadnji, četrti način predstavlja *dialoški odnos med religijo in popularno kulturo (religion and popular culture in dialogue)*. V to kategorijo spadajo odnosi, ki jih ne zmoremo uvrstiti v prva tri področja. Religija kot del današnje družbe želi stopati v interakcijo s svetom in se povezovati z različnimi področji družbenega delovanja. Ker imata tako religija kakor popularna kultura izoblikovan sistem vrednot, velikokrat stojita na ločenih bregovih. Kljub temu pa obstaja možnost konstruktivnega dialoga, v katerem se oba pojma poskušata kritično samoreflektirati (Forbes 2000, 10-16).

Model teh štirih odnosov je seveda idealnotipski, saj med njimi obstaja zelo velika pretočnost, kljub temu pa je to sistem razvrščanja, na katerega bom pozoren v nadaljevanju naloge. Ideja, ki se mi poraja v trenutku razmišljanja o popularni glasbi, tiči v zgoraj opisani možnosti, da se popularna kultura lahko prične obravnavati kot religija. Ali se potem lahko na primer rock glasbo dojema kot religijo? Preden bom poskušal odgovoriti na to vprašanje, raje pogledjmo, kakšne značilnosti zaznamujejo religijo na pragu tretjega tisočletja.

2.3 Postmoderne značilnosti religije

Razmišljanje o spremembi vloge religije v dobi postmodernizma je bilo v prvi vrsti spodbujeno iz strani avtorjev, ki so pričeli vse glasneje oznanjati propad »svete avtoritete«. Tako imenovana sekularizacijska teorija se je v napajala v tezi o »koncu zgodovine«, ki jo omenja Jean-Francis Lyotard v delu *The Postmodern Condition*. Velike avtoritativne pripovedi ali hegemonске *metanaracije* kot so vera, ideologija in znanost naj bi s povečano pluralnostjo pričele izgubljati na svojem pomenu (Smrke 2000, 45). V religijskem svetu se je to najočitneje zrcalilo v upadanju religijske participacije, naraščajočem ateizmu ter oddaljevanju ljudi od tradicionalnih cerkvenih okvirov. Religijski trg se je podobno kot postmoderna družba (z)lomil na posamezne fragmente in prevzel nove značilnosti. »Prvobitni elementi skupinske identifikacije in vzajemnosti – družina, sinagoga, cerkev in skupnost – so se zmanjšali in ljudje so izgubili zmožnost ohranjati odnose med seboj v prostoru in času.« (Bell v O'Neill 1988, 495).

Namesto skupnosti je večji poudarek dobil posameznik, ki si danes svojo religijo oblikuje podobno kot identiteto, na podlagi selekcije in združevanja lastnih preferenc in zanimanj, življenjskega sloga, prostočasnih dejavnosti, itd. »Ko posamezniku smisla ne

ponujata več tradicija in kozmološka ontologija in ni več univerzalnega smisla, ki bi povezoval različna življenjska področja, si ga mora individualno prilagajati preko različnih praks in tehnik.« (Luthar 2002, 254). Kot poudarja Grace Davie (2005, 52), s tem religija postaja tako kot veliko drugih stvari »svet izbire«, v katerem posameznik iz raznovrstne ponudbe enostavno »izbira in meša«. Izrazi, ki opisujejo ta religijski fenomen, v katerem se določeno vsebino sprejme ali zavrže, so: *pick and mix*, *do-it-yourself cocktail*, *mix and match*, *religion a la carte*, religijski *bricolage*, itd. Religijsko področje prične zaznamovati potrošniška orientacija, znotraj katere se izraža želja po kombinaciji različnih simbolov in miselnih svetov (Smrke 2000, 46). Zadnja četrtina 20. stoletja je prinesla precejšen premik od pripadanja »religiji« k pripadanju »duhovnosti« in od verovanja v »odmaknjenega« teističnega Boga k verovanju v »Duha«. Linda Woodhead (2009, 446) meni, »da je upadanje tradicionalne religije hkrati vzpodbudilo nastajanje novih, bolj " imanentnih" in " celostnih" oblik duhovnosti, ki so tesneje povezane s poglobljanjem posameznikovega notranjega življenja, kakor pa to zmore podrejanje Božjim pravilom.« Koncepte Boga so zamenjale ideje o moči, energiji ali Duhu. »Sveto« je tako prevzelo novo podobo in vlogo v družbah, ki naj bi se po pričakovanjih popolnoma sekularizirale (prav tam, 449).

Aktivna uporaba teh novih religijskih modelov zanika upad religioznosti v sodobnem svetu in s tem dokončno »odčaranje sveta«, kakor je menil Weber. Religija se je izven tradicionalnega okvira prelevila v različne panoge in prevzela nove »sodobne« oblike. S tem, ko je postala del potrošniške kulture pa se je zanimivo znašla na področju, v katerem biva tudi popularna kultura. Za obstoj v svetu, v katerem mora tekmovati z ostalimi »produkti«, je bila primorana prevzeti nove oblike in se prilagoditi času.

2.4 Popularna glasba kot religija?

Imamo svoje junake (Presleya, Beatle, Pištrole itd.). Razvrščamo jih na načine, ki so neiniciranim povsem nedoumljivi (alternativni, mainstreamovski, komercialni itd.). Imamo svoje prelomne dogodke (Newport 1956, na katerem se je Dylan predstavil z rockovsko zasedbo; Altamont 1969, ko so bili Rollingi priča umora fana; Grundyjeva teve oddaja, ko so Pištrole s pomočjo kletvic katapultirale punk v zavest svetovne vasi itd.), tragedije (atentat Lennona, overdose Viciousa, samomor Cobaina itd.), posvečene kraje (Graceland, Carnaby St., menza v Študentskem naselju itd.), katarze (Woodstock, Live Aid, Pomoč Bosni itd.) in neštete zgodbe, ki rastejo iz njih.

(Tomc v Barbarič 1996, 3)

Povsem očitno je, da Gregor Tomc v svojem razmišljanju o popularni glasbi govori o nečem, kar prevzema podobo »presežnega«. Sebe pojmuje kot enega izmed tistih, ki poznajo in živijo mitologijo popularne glasbe. V nekakšnem sistemu glasbenih verovanj opisuje junake, dogodke, tragedije, posvečene kraje, katarze in neštete zgodbe, ki se izvijajo iz tega. Simbolni svet, ki je v veliki meri identičen religijskemu okviru? Za natančnejšo analizo bom to domnevo vpeljal v model sedmih pojavnih razsežnosti religije kot ga predlaga Ninian Smart.

a.) *Praktična, ritualna pojavnostna razsežnost:*

Ob verskih ritualih poznamo tudi neverske ali sekularne. Značilnost rituala je predvsem njegova družbena interakcija, v kateri ima vsak udeleženec določeno vlogo. Ritual ima svoje časovno zaporedje dogodkov, z jasnim začetkom in koncem. Njegova najpomembnejša naloga je ta, da skozi prelomne dogodke poskuša vzpostavljati vez z nečim »svetim«, ali kot pravi William Paden, »postaviti v središče, izraziti in sakralizirati tisto, kar bi bilo sicer razpršeno, neizraženo in profano« (v Smrke 2000, 50-51). Ritual ima torej nalogo središčenja ali fokusiranja, ki je določeno s številnim »pragovi« med svetim in profanim časom ter prostorom. Številni izmed teh pragov so vizualni ali akustični. Ritual je zaradi tega vselej uprizarjanje, predstava, ki ima otipljive, videne in telesne razsežnosti (Paden v Smrke 2000, 53). Rock koncert na primer vsebuje vse naštetе ritualne značilnosti in predstavlja točko, preko katere lahko najučinkoviteje vstopimo v simbolni svet »rock obreda«. Lahko ga obravnavamo kot sodobni ritual, v katerem je mogoče doživeti stanja zanosa in ekstaze. V tem primeru je rokovska predstava sorodna šamanstvu. »Kot šaman tudi rokovska zvezda ponuja vizijo mističnega zadovoljstva, moči nebes in pekla v svetu, v katerem znanost in tehnologija, kot kaže, zanikata obstoj obojega.« (Street v Muršič 1995, 23). Primerjamo ga lahko z liturgijsko službo, v kateri sodelujejo verniki (poslušalci) in njihovi duhovniki (glasbeniki). Sestavljen je iz same priprave pred koncertom (kupovanje vstopnic, izbira oblačila), »romanjem« na dogodek, aktivno participacijo na koncertu (petje, ples), ... Celoten glasbeni dogodek, v katerem številni oboževalci doživijo občutje ekstaze tako postane nekaj izjemnega ali »svetega« (Dorner 2007, 3).

b.) *Izkustvena, doživljajska, emocionalna pojavnostna razsežnost:*

Da posameznik lahko (ob)čuti določeno religijsko izkušnjo, mu pri tem pomagajo razna spodbujevalna sredstva: glasba, likovni in vizualni pripomočki, kadila, dišave, droge, ...

»Sveto« se mora vselej občutiti in številne religije si ob tem pomagajo z večjo ali manjšo motorično dejavnostjo, kot je na primer ples (Smrke 2000, 56). Tudi tukaj lahko prepoznamo številne vzporednice. Rock koncert vsebuje obilico motorične dejavnosti, pri kateri si veliko število »vernikov« pomaga z različnimi substancami, ki osvobajajo duha. V rock in pop kulturi je izrednega pomena občutek skupnosti. Skozi aktivno sodelovanje, ki ga lahko spodbudi glasbeni izvajalec ali nastaja spontano, anonimna publika prične postajati homogena skupina. Doživljanje čustev veselja, žalosti, sreče ali jeze naredi rock koncert za katarzično izkušnjo, ki ima pomemben socialni vpliv (Dorner 2007, 4).

c.) *Narativna, mitska pojavnostna razsežnost:*

»Vse religije nekaj pripovedujejo. Čim več pripovedujejo, tem večja je njihova narativna razsežnost.« (Smrke 2000, 56). Če religijski miti govorijo o kozmogoniji (nastanku sveta), teogoniji (nastanku bogov), antropogoniji (nastanku ljudi), o čem bi potem govoril glasbeni mit? Popularna glasba je polna »mitoloških zgodb«, ki krožijo okrog nastanka določene glasbene zvrsti, koncertnega dogodka, nastanka pesmi ali glasbene skupine. Obstaja kopica zgodb o nastanku imena jazz, bluesovskih glasbenikov, ki so svoje duše prodali hudiču, vzrokih tragičnih smrti in skritih pomenih besednih zvez. V najosnovnejšem bistvu že sama glasba in besedila pripovedujejo nepregledno množico zgodb, ki zaznamujejo določeno zgodovinsko obdobje.

d.) *Etična, legalistična pojavnostna razsežnost:*

»Večina religij vsebuje neko etiko – nauk in določila o moralno pravih (moralnih, dobrih) in nepravih (nemoralnih, slabih) ravnanjih. /.../ Pomembna sestavina etik religij so etični modeli, vzori in z njimi povezana kult modelov, npr. kult svetnikov in hagiografija.« (prav tam, 59). Določeni glasbeni žanri ali posamezne glasbene skupine imajo svoja etična načela. Kot bomo videli v študiji primera, se etika skupine U2 v veliki meri razlikuje od etike black metal skupine Mayhem. Vsaka glasbena skupina ali izvajalec, ki nekaj pomeni v glasbenem svetu, zavzema določeno etično stališče ali »statement«, ki ga pridružuje množici enako mislečih ali tistih izven. Popularna glasba v tesni povezavi z zvezdništvom tudi vseskozi temelji na ustvarjanju »svetnikov«, tistih, h katerim se obračajo množice občudovalcev. Primer nekakšne »rock valhalle«, v katero stopajo »posvečeni«, lahko opazimo v instituciji, imenovani Rock and Roll Hall Of Fame.

e.) *Doktrinarna, filozofska pojavnostna razsežnost:*

Religije imajo izoblikovane filozofske nauke ali doktrine, ki so ključne za vzpostavitev sistema verovanj. Mnoge imajo bistvo nauka zapisano v posebnih spisih ali knjigah, ki se jih šteje za svete (prav tam, 62). Popularna glasba ima namesto temeljnih »svetih« knjig »svete« albume, ki označujejo začetek nekega obdobja ali nove glasbene smeri. Izdelki Milesa Daviesa (*Kind of Blue*), Pink Floydov (*Dark Side of the Moon*), Brucea Springsteena (*Born in the USA*), Nirvane (*Nevermind*) ali »kultnega« Michaela Jacksona (*Thriller*), niso zgolj navadne plošče ampak glasbeni odtisi časa v katerem so nastali. »Sveti« mejniki ob katerih razmišljajo tudi današnji glasbeniki. Prav tako ne moremo razumeti punk ali folk gibanja brez njegove filozofske ali družbene doktrine. V skladu s »pravim« naukom se oblikujejo tudi številni odkloni ali herezije. Ko je na primer Bob Dylan odvrigel akustično kitaro, zbral skupino in vklopil električno kitaro, mu ljubitelji folka niso nikoli odpustili. Ne preseneča dejstvo, da so mu na newportskem folk festivalu zadržni privrženci vpili: »Judež!« (Du Noyer 2004, 224).

f.) *Socialna, institucionalna pojavnostna razsežnost:*

Religija se vselej »utelesi« v skupini ljudi, ki je bolj ali manj strukturirana in se prepozna kot posebna verska skupnost (Smrke 2000, 64). Versko skupnost v popularni glasbi bi lahko prepoznali v množici najrazličnejših občudovalcev določene skupine ali številnih mladinskih subkultur, ki se vežejo tudi na določen glasbeni žanr. Ob odnosih med posameznimi člani je še posebej pomemben odnos, ki ga glasbena subkultura zavzema do družbe. Subkulturalna pripadnost je veliki meri podobna verski skupnosti, saj ju obe opredeljujeta dve povezani dimenziji: podobnost navznoter in razlika navzven. »Pripadnost subkulturi je resna stvar: kdor ji pripada, ji pripada v celoti, ji je popolnoma in ob vsakem času predan. Njegova identiteta je jasna, trdna, lojalna, težko spremenljiva, ekskluzivna, celo sankcionirana ali represivna iz strani "pravovernih".« (Velikonja 1999, 18).

g.) *Materialna pojavnostna razsežnost:*

To kategorijo nekateri avtorji poimenujejo tudi vizualna ali umetniška (artistična). Najpogosteje predstavlja obredna mesta in objekte, modo in materialne simbole, ki bi naj evocirali verske doživljaje. Med religijami obstaja pogosto nagnjenje k megalomaniji objektov (katedral, templjev, mošej, romarskih središč, kipov,...), s katero se poskuša

dokazati superiornost določenega verskega nauka (prav tam, 66). Tudi tukaj lahko popularna glasba sledi tej religijski značilnosti. Glasbeni »verniki« imajo izoblikovano modo, poznajo »sveta« mesta, hrepenijo po megalomanskih odrih in glasbenih spektaklih. Romarska središča se na ta način zamenjajo z nogometnimi stadioni, gotska katedrala postane 20 milijonov dolarjev vreden odrski spektakel, cerkvene orgle pa utišajo tisoči vatov kitarških ojačevalcev.

Kot lahko vidimo, se določene značilnosti, ki se pojavljajo v popularni glasbi, da razložiti tudi s pojavnimi razsežnostmi številnih religij. Nekatere izmed omenjenih kategorij so lahko povsem očitne¹⁷, spet druge zahtevajo podrobnejšo analizo. Festivala Woodstock si nikakor ne moremo predstavljati brez vseh religijskih implikacij, ki so pripeljale do »svetosti« dogodka. Prav tako si moremo razložiti fanatičnega žalovanja ob smrti Elvisa Presleya ali Michaela Jacksona. Vsaka družba izoblikuje rituale in simbolne svetove »presežnega« in eden takšnih sodobnih je zagotovo tudi svet popularne glasbe.

3 ZGODOVINA POPULARNE GLASBE

3.1 Črnska duhovna glasba

*White Men use whip, white Men use trigger,
but the Bible and Jesus, made a slave of the nigger.*

(Wyman 2001, 47)

Pot odkrivanja religijske simbolike v popularni glasbi pričenjamo daleč v preteklosti, na veliki ladji, ki čez Atlantski ocean v Novi svet pelje afriškega sužnja¹⁸ z njegovo kulturo in njegovo glasbo. Črni človek je na ameriško celino stopil s svojim »primitivnim« občutkom za ritem in svojim plemenskim verovanjem. Veleposestniki in lastniki sužnjev so kmalu ugotovili, da je pokristjanjen suženj veliko pokornejši in bolj delaven kot poganski. Tako se je pričelo množično pokristjanjevanje črnske populacije in suženj je s tem postal v veliki meri

¹⁷ Primer najočitnejše in splošno sprejete uporabe religijskih značilnosti ter simbolov v popularni glasbi lahko opazimo v rastafarijanskem reggaeju. Tega je svetovni javnosti uspel najbolje približati Bob Marley. Rastafarijanstvo je vera, ki jo je inspiriral aktivist in prerok Marcus Garvey, ki je verjel, da so črnski prebivalci karibskih otokov v resnici izgubljeno izraelsko pleme, ki se mora otresti pritiskov Zahoda ter se vrniti v obljubljeni deželo, v Afriko. Rastafarijanstvo se je zavzemalo za črnsko samopomoč in samospoštovanje, kar se je v določeni meri še vedno nanašalo na pred manj kot sto leti suženjstva osvobojeno ljudstvo (Du Noyer 2004, 354).

¹⁸ Pričetek trgovine z afriškimi sužnji datira nekje v letu 1620, ko jih na ameriško celino prvi pripeljejo holandski trgovci. Večina sužnjev je bila ugrabljena v zahodni Afriki, na področju, ki ga danes zasedajo naslednje dežele: Senegal, Gvineja, Zambija, Sierra Leone, Slonokoščena obala, Gana, Togo, Benin, Nigerija, Kamerun, Gabon in delno tudi Kongo in Zaire (Amalietti 1986, 19). Leta 1800 bi naj v Ameriki živel že skoraj milijon ljudi suženjske populacije, kar je predstavljalo 20 % vseh ljudi živečih v Novem svetu (Wyman 2001, 20).

odvisen od veroizpovedi njegovega gospodarja. Protestantje so svojim sužnjem strogo prepovedali dve osnovni sestavini afriškega rituala – bobnanje ter ples¹⁹. Oba sta si prepoved zaslužila zaradi potencialne nevarnosti spodbujanja k uporabi. Sužnji se obema elementoma niso želeli odpovedati in tako sta se afriška glasba ter ples počasi umaknila v ilegale vuduističnih ceremonij (Amalietti 1986, 35-36). Obredi, imenovani voodoo (vudu), so se večinoma izvajali v gozdovih in postajali vse bolj razširjeni. Ta množična zbiranja črncev so leta 1724 poskušali tudi uradno prepovedati s t. i. Črnim zakonom, ki je kot edino obliko čaščenja nadnaravnih sil priznaval katoliški verski obred. Sužnji so s časoma v vuduizmu vnesli tudi številne krščanske simbole in predmete ter tako ustvarili nekakšno sinkretično verovanje. V katoliških svetnikih so na primer odkrili mnogo podobnosti s svojimi afriškimi bogovi. Bistvo vsakega vudu obreda je bilo doseganje stanja zamaknjenosti ali transa. Glasba in ples sta zbrane vernike odpeljala v ekstazo, v kateri se je bilo mogoče dotakniti afriške celine in duhov svojih prednikov. To je bil občutek »domačnosti« in za tistega, ki je padel v trans, so imeli navado reči, da je odšel v Gvinejo. Gvineja pa je bilo tedaj edino ime za njihovo domovino Afriko (prav tam, 48-49).

Sužnji so se sredi 18. stoletja dokončno sprijaznili s svojo usodo in postali zreli za krščansko doktrino. Ljudje, ki so izgubili vse radosti življenja, so z obema rokama zagrabili koncepte posmrtnega življenja, kjer so mučeniki naknadno poplačani za svoje trpljenje na zemlji. Čeprav je protestantski nauk prepovedoval nabožne podobe svetnikov, ki so jih črnici pod oblastjo katoliških gospodarjev dojemali na »politeističen« način, je postal izredno priljubljen in razširjen med sužnji. Največjo zaslugo za to ima predvsem protestantska liturgija (prav tam, 50).

Že sam Martin Luther, ki je deloval tudi na glasbenem področju²⁰, je razumevanje glasbe enačil z avguštinskim načelom: »Kdor poje, dvakrat moli.« Glasba je zato lahko neizčrpen duhovni vir, ki lahko utrdi vez z Bogom (Du Bouchet 1997, 37). V prepevanju psalmov, ki je osnova protestantskega obreda, so črnici odkrili nekaj magičnega in predvsem nekaj (po)znanega. Verniki, ki so ponavljali besede pridigarja, so uporabljali povsem identično obliko afriškega petja »klica in odgovora«. To je t. i. antifonalno²¹ ali responzivno

¹⁹ Podobno zatiranje plesa sužnjev je v Braziliji spodbudilo nastanek veččine, imenovane capoiara, ki združuje kombinacijo borilnih veščin, plesa ter glasbe.

²⁰ Martin Luther je izredno rad prepeval, igral flavto in lutnjo. Leta 1524 je izšla njegova prva sistematična zbirka bogoslužnih pesmi za ljudsko rabo. Luthrovih šestintrideset koralov je v 16. in 17. stoletju postalo temelj vseh zbirk cerkvenih pesmi (Du Bouchet 1997, 37).

²¹ Izmenično petje dveh zborov ali antifonalno petje je zelo starega izvora. Iz ohranjenih spisov vemo, da so v svetiščih starodavnih Sumercev okrog 3000 let pr. n. št. že izvajali antifonalno ali koralno petje. Ni mogoče

petje. Magični obred plemena v črnski skupnosti, ki je prevzelo krščanstvo, je začela zamenjevati ekstatična pridiga ter radostno prepevanje cerkvenih himn in psalmov. Črnici so si krščanske koncepte in obrede prilagodili ter jih pričeli doživljati na samosvoj »afriški način«. Elementi verskega vudu transa so se z glasnim petjem, ploskanjem rok in udarjanjem nog iz temačnih gozdov preselili v krščanske cerkve²² (Amalietti 1986, 51). Simon Frith (1986, 29) poudarja, da je tako počasi razvijajoča se duhovna črnska glasba bila pomembna zaradi dveh razlogov: (1) črnska skupnost je lahko javno pričela izražati religiozna občutja, (2) ki so pomembno vplivala na združevanje posameznikovega in skupinskega izražanja. Protestantske pesmi so sužnjem začele predstavljati množico skritih pomenov in zgodb, ki so govorile o ukinitvi suženjstva, optimizmu v prihodnosti in potrpežljivem čakanju na čas, ki bo prinesel konec trpljenja. »V njihovih pesmih ne najdemo čustev zapostavljenosti ali nevrednosti. Prepojene so z občutkom za spremembo, transcendenco, božjo pravičnost in osebno vrednost vsakega posameznika. Čeprav kdaj v pesmi vlada tudi žalost, je ta skorajda zmeraj zasenčena s triumfalnim zmagovitim sporočilom vere.« (Amalietti 1986, 54). Črni kristjani so se potolažili z idejo, da so poslani od Boga in mnogi so bili prepričani, da belcev zaradi grehov nikoli ne bo doletelo odrešenje. Številni so verjeli, da je pogubljenje in večni pekel rezerviran samo za belce.

Ko so sužnji v ples, imenovan ring-shout, vnesli melodije in harmonije protestantskih nabožnih pesmi, je to pomenilo rojstno uro črnske duhovne glasbe²³. Črnski pridigarji so postajali vedno bolj priljubljeni tudi med belci, ki so radi prisluhnili njihovi goreči veri. Prvi so s tako prakso začeli metodisti na Severu. Ameriška metodistična cerkev je vse do druge polovice 18. stoletja imela v svojih vrstah kar 20% črnih vernikov, ki so se z nastajanjem črnih cerkva kasneje pridružili številnim denominacijam (Wyman 2001). Mnogi veleposestniki drugod po državi niso bili povsem zadovoljni s pridigami, ki so med sužnje

natančno vedeti, kako je njihova glasba zvenela, vendar je jasno, da je bila visoko razvit del sumerske kulture ter da je imela verski in obredni pomen (Wade in Thompson 2006, 16).

²² Med posameznimi kolonijami in lastniki sužnjeve je bilo seveda veliko razlik. Črnske skupnosti pod španskimi, portugalskimi in francoskimi katoliškimi gospodarji niso doživele tako korenitih sprememb kot skupnosti v rokah britanskih protestantov, kjer je bilo suženjstvo zaprt sistem, ki je skušal podreti vse osebne in družbene vrednote črncev. Medtem ko so se črnici v protestantski liturgiji dobro počutili, so imeli težave tisti sužnji, ki so hodili k »belim« katoliškim mašam. Katoliški duhovniki iz Francije svojim vernikom niso dopuščali »kričati« (shout). Zanimivo je predvsem dejstvo, da so korenine sodobne popularne glasbe pognale v črnih skupnostih, kjer je prišlo do večjih sprememb, ki so črno prebivalstvo skorajda popolnoma odsekale od njegove afriške tradicije (Amalietti 1986, 36).

²³ Pesmi, ki jih danes širša »bela« javnost prepozna kot črnsko duhovno glasbo, v osnovi ne uporabljajo omenjenega principa antifonije oz. klica in odgovora. Pesmi, kot so na primer *Nobody Knows The Trouble, Goo Down Moses*, *Swing Low, Sweet Chariot* ali *Glory Halleluyah*, so po svojem izvoru veliko bližje evropski nabožni glasbeni tradiciji kot pa afriški. Mogoče je tudi to eden izmed razlogov za njihovo veliko priljubljenost med belci (Amalietti 1986, 55).

vnašale nemir in nezadovoljstvo, zaradi česar je pričela upadati produktivnost njihovih plantaž.

Priznan slovenski poznavalec ameriške črnske glasbene tradicije Peter Amalietti poudarja še en pomemben zgodovinski dejavnik v razvoju črnske duhovne pesmi, t. i. *camp-meeting*. Množična verska srečanja ali camp-meetings so se v Združenih državah Amerike (ZDA) prvič pojavili v prvi polovici 18. stoletja, predvsem med protestantskim prebivalstvom Severa. Bili so proizvod in povod ameriškega družbenega pojava, imenovanega Great Awakening – Velika prebuditev, ki je postala pomemben integracijski dejavnik segregirane ameriške družbe. Tabori, na katerih je sodelovalo več tisoč ljudi, so lahko trajali tudi teden dni, pomembni pa so predvsem zaradi sožitja obeh ras, kar je odigralo pomembno vlogo v borbi za črnsko enakopravnost²⁴. Skupno bivanje »bele in črne kulture« je vzpodbudilo interakcijo, ki je pripeljala do novih glasbenih oblik duhovne pesmi, ki je začela zamenjevati stare psalme in himne. Tudi Druga prebuditev (Second Awakening) je pomenila glasbeni odmik od večstoletne protestantske tradicije in nove pesmi so bile poimenovane spiritualne. (Amalietti 1986, 62-63)

Omenjeni tabori so v veliki meri pripomogli k vzpostavitvi gibanja za odpravo suženjstva konec 18. stoletja, ki je črncem pomagal organizirati tudi prvo sistematično pomoč, imenovano »Underground Railway« – podzemeljska železnica. To je bila pot, po kateri so lahko bežali sužnji proti svobodnemu Severu. Ker so lahko potovali samo ponoči, so skrivališča našli v t. i. »postajah«, kjer so jih čakali vodiči, imenovali »sprevodniki«. Tudi tukaj je pomembno vlogo odigrala pesem, ki je pomenila določen šifriran jezik. Številne so opozarjale na »nevarnosti« ali nadaljevanje pobega. Mnoge izmed njih so bile tudi duhovne pesmi: *Steal Away to Jesus; Swing Low, Sweet Chariot; Brother Moses Gone to the Promised Land; Good news; Oh, Sinner, You'd Better Get Ready* (Wyman 2001, 54).

Kot lahko vidimo še danes, pomemben integracijski dejavnik v črnski skupnosti predstavlja verska organizacija in s tem duhovna pesem. Čeprav je segregacija v Ameriki zakonsko odpravljena, se njena zapuščina vleče vse do današnjih dni. Uteho pred rasno ločeno

²⁴ Na taborih so bili belci in črnici običajno ločeni z vrvjo, toda petje je to mejo z lahko premagalo in postalo glavno sredstvo druženja nasprotujočih si ras. Črnici so s svojimi prodornimi in sigurnimi glasovi nosili celotni glasbeni potek dogajanja. Na zaključni dan so vrv simbolično umaknili in ljudje so se med seboj pomešali v ekstatičnem petju duhovnih pesmi. Ta »fanatična« verska srečanja so med belimi in črnimi prebivalci spletla človeške vezi, ki so presegle obstoječo segregacijo. To je bila odkrita podpora abolicitičnemu gibanju, ki mu je 2. marca 1807 uspelo prepovedati uvoz novih afriških sužnjev. Odlok, ki ga številne države niso upoštevale (Amalietti 1986, 63-64).

družbo številni črnici še vedno najdejo znotraj religijskega okvira in pesmi, ki govorijo o boljši prihodnosti. Kakor je pred skoraj pol tisočletja vera v Afriki predstavljala izhodišče družabnega življenja črncev, tako tudi danes predstavlja točko, okrog katere se ustvarja črnska skupnost. Ironično dejstvo, ki se skriva v nastanku popularne glasbe je, da se številne glasbene oblike ne bi mogle razviti brez suženjstva. Navkljub vsem grozotam izkoriščevalskega odnosa »suženjstvo ni bilo nikoli tako popoln sistem psihičnega zatiranja, da bi sužnjem preprečilo oblikovanje neodvisnih kulturnih oblik; pravzaprav jih je suženjstvo prisililo te oblike sploh ustvariti« (Amalietti 1986, 55). Črnska duhovna pesem predstavlja prvo kulturno interakcijo med belci in črnici, ki se je začela v cerkvah. Združitev afriške in evropske glasbe ima odločilno mesto v zgodovini popularne glasbe, saj predstavlja tisti nepogrešljivi člen v verigi, ki vodi k nastanku prve izrazito afroameriške posvetne glasbe – bluesa.

3.2 Blues

*Yes, I'm gonna get me religion,
I'm gonna join the Baptist Church,
You know I wanna be a Baptist preacher,
just so I won't have to work.*

*Eddie James »Son« House
(Preachin' the Blues, Wyman 2001, 150)*

Druga korenina ob črnski duhovni glasbi, iz katere raste vse, čemur danes pravimo popularna glasba, je blues. Mnogi, ki ne poznajo pomena tega glasbenega žanra, govorijo o dolgočasnem in ponavljajočem se tarnanju starih črncev. Izvor besed blues zares tiči v angleški besedi »blue«, ki poleg modre barve pomeni otožnost, a je zmotno prepričanje, da blues predstavlja glasbo žalosti ali melanholije. Uporabo besede blues lahko na ameriških tleh zasledimo v začetku 19. stoletja, ki v žargonu črncev pomensko predstavlja tudi težave, obup, žalost, ljubezen, strast, sovraštvo, trpljenje, nesrečo, grozo, strah (Amalietti 1986, 75). Pred obdobjem vzpostavitve črnske duhovne glasbe, ki je bila posledica pokristjanjevanja, se je glasbena kultura sužnjev v največji meri izražala skozi delovne pesmi. Prvi sužnji so priklenjeni na verigo morali upoštevati usklajenost gibov pri delu, pri čemer jim v veliki meri ritmični okvir nudilo skupinsko prepevanje. Glasbena tradicija, ki so jo iz Afrike ponesli s seboj, se je na ameriških tleh prvič pojavila prav znotraj delavske pesmi. Vsebuje osnovne

afriške glasbene zakonitosti in je nekakšen predpogoj črnski duhovni glasbi (prav tam, 43). Izhodišče pesmi je bil ritem, ki je slonel na že omenjenem principu antifonalnega petja. Delovna pesem je bila zelo spremenljiva in življenjska, nikoli je niso dvakrat zapeli enako. V njenem jedru torej počiva tudi ideja neusahljive improvizacije, ki je še posebej opazna v bluesovskem žanru (Du Noyer 2004, 158). Ob improvizaciji je pomembno vlogo odigrala tudi izvirnost, saj so sužnji v svoje delavne pesmi vpletli številne skrite pomene besedil, s katerimi so si lajšali vsakdanje garanje. »Pesmi z brezkončnimi ritmičnimi in verbalnimi repeticijami so pevce postavile nad čas in jih naredile slepe za njihovo neposredno okolje ter ustvarile stanje t. i. ritualistične hipnoze.« (Amalietti 1986, 45).

Po ukinitvi suženjstva je vedno večji pomen dobivala posvetna pesem, na katero je zelo vplivala ostra rasna diskriminacija. Črnska skupnost se je z odpravo suženjstva osvobodila delovne in duhovne pesmi, saj ni bila več strogo vezana zgolj na delo in molitev. Prisiljena je bila odkriti nove načine preživljanja prostega časa z glasbeno obliko, ki bi bila zmožna univerzalnega izražanja (prav tam, 70). Tako se je na začetku 20. stoletja rodil blues²⁵, glasbeni žanr s pridigarско gorečnostjo in delovno »prizemljenostjo«. »Obe glasbi, tako duhovna kakor blues, sta bili molitvi. Ena je molila k bogu, druga pa k temu, kar je človeško. Kakor da je prva govorila: "Oh, bog, pusti me oditi!", medtem ko je druga rotala: "Oh, gospod, pusti mi biti."« (Bechet v Amalietti 1986, 137). Podobno črnski duhovni pesmi so blues razumeli kot dar od Boga, s katerim si je črni človek lajšal bolečine in trpljenje. Lahko bi rekli, da je črnska glasba edina stvar, ki je belci niso nikoli mogli odvzeti svojemu sužnju. Odpeljali so ga v novi svet, mu vzeli vso dostojanstvo in si ga pokorili, a magične moči besed in melodije niso posedovali nikoli. Zato tudi težko razumejo blues, to žalostinko brez patosa, pesem napolnjeno s humorjem, ki toži o osebnih nesrečah. Gluvić (2000, 7) pravi, da »blues ni terapija za množice, ampak osebna tolažba, zato ga izvajalec usmerja najprej vase.«

Edinstvenost bluesa leži v njegovi ustvarjalni uporabi besedil, ki so negacija vsega, česar so se črnci naučili v cerkvi. »Blues sestavljajo pesmi upora proti propadanju jezika, represivnim silam cerkve, policije, družine in vladajočega razreda, proti prepovedi spolnosti in agresije, proti splošni odvratnosti vsakdanjega življenja.« (Garon v Frith 1986, 31). Blues zgodbe o Bogu in veri prične zamenjevati z dekletimi in uživaštvom. Pevci bluesa ohranijo svojo vlogo glasbenega pridigarja, a postanejo veliko bolj »tuzemski«, usmerjeni v družbo in

²⁵ Glasbeni žanr bluesa se je razvil na podeželskem jugu Amerike, ob delti reke Mississippi med mestoma New Orleans in Memphis. Nanj je vplivalo predvsem težko delo na velikih posestih bombaža, sladkorja, riža in tobaka, ki so se pričele obdelovati v prvi polovici 18. stoletja (Wyman 2001).

kulturo, katere del so. V besedilih sporočajo splošne modrosti, obstoječe vrednote in vzorce obnašanja, ki so poznani vsem njihovim poslušalcem. Amalietti (1986) meni, da tako črnska duhovna pesem kakor blues, nista bila sposobna v zatiranem poslušalstvu prebuditi občutka upora. Belci jim prepevanja niso prepovedali ravno zaradi ohranjanja statusa quo, ki je bil vselej prisoten v besedilih obeh žanrov. Črnci so se skozi glasbo, ki je bila nekakšen ventil družbene napetosti, s časom sprijaznili s svojo usodo, o kateri so tako radi peli²⁶.

Kljub temu prednost bluesa ostaja njegova usmerjenost v realno življenje in probleme kulture. Zanimiva je glasbena študija, izvedena leta 1955, ki je med seboj primerjala pesmi popularne glasbe in bluesa. Ugotovitev je pokazala, da popularne pesmi spodbujajo IFD, (Idealizacijo – nemogoče in idealistične zahteve od življenja; Frustracijo – kot posledico tega, da naših zahtev nihče ne more izpolniti; Demoralizacijo – neorganiziranost ali obup), ker postavljajo ideale, ki so v temelju neuresničljivi, in vedno znova pripeljejo do razočaranja in končno do demoralizacije. »V nasprotju s popularnimi pesmimi je značilnost bluesa določena trmoglavost in pripravljenost priznati življenjska dejstva, ki ju v popularnih pesmih pogosto ni najti, ter da blues ne daje varljivega ali zavajajočega vtisa o tem, kakšno naj bi bilo življenje.« (Hayakawa v Merriam 2000, 160). Prepevanje o problemih in radostih realnega življenja je med mnogimi, predvsem črnskimi verniki spodbudilo moraliziranje in zgražanje. Čeprav med bluesom in duhovno glasbo obstaja tesna povezava, so obiskovalci cerkva verjeli, da je blues grešna glasba. Pogoste so bile faustovske predstave o blues glasbenikih, ki so svoje duše prodali samemu hudiču. Med ljudmi so začele krožiti podobne zgodbe: »Če bi se rad naučil peti in igrati blues, sedi s kitaro malo pred polnočjo na križišče. Vzemi kitaro v roke in začni igrati ter prepevati. Iz teme bo tedaj stopil velik črni mož, ti iz rok vzel kitaro, jo uglasil, zaigral in odpel pesem in ti jo vrnil. Tako sem se tudi jaz naučil igrati, karkoli hočem.« (Johnson v Amalietti 1986, 70). Ne glede na to, kje so posamezni blues glasbeniki dobili talent za svoje izražanje, so vsi bili zelo ponosni na svojo sposobnost ustvarjanja pesmi.

²⁶ Podobno o pomenu blues besedil razmišlja tudi ameriški profesor Robin D. Kelley, ki meni, da se je upor, ki ga črnsko prebivalstvo ni bilo sposobno izvesti, preselil v pesmi. Frustracija nad družbenim položajem se je tako manifestirala v besedilih z nasilno vsebino, sovražnim odnosom do žensk, itd. Če želimo razumeti bistvo današnjega »gangsta rapa« se moramo nujno vrniti v čas bluesa, v t. i. *badman tales* (pripovedi hudobcev) poznega 19. stoletja, tradicije, iz katere se napaja celotna hip hop estetika. Centralnega pomena v črnski kulturi je vseskozi bilo igranje z besedami in večina teh »hudobnih« narativov govori o socialni moči. Lika *badmana* (hudobneža) in *tricksterja* (sleparja, goljufa), ki ju poseblja blues izvajalec, postavljata pod vprašaj vse družbene avtoritete. V besedilih, oddaljenih od realnosti, dobijo moč zatirani, ki lahko sedaj odkrito spregovorijo avtoritetam cerkve in politike. Danes lahko podobne pripovedovalce zgodb z ulice prepoznamo v subkulturi rapa. Raperji podobno kot stari pevci bluesa upodabljajo nek socialni realizem in zato delujejo kot ulični etnografi, ki se v svojih pesmih vživljajo v različne družbene vloge. Te prvoosebne pripovedi so nadaljevanje bogate oralne tradicije, trdno zakoreninjene v črnski kulturi (Kelley 2002).

Pomemben je bil občutek za improvizacijo, ki se je kazala tako v izboru besed kot preigravanju melodije. Prav melodije bluesa so svojo lepoto našle v enostavnosti melodičnega obsega, ki ne presega 5 tonov, a obenem med njimi obstaja paleta vmesnih tonov, ki jih pevec bluesa spretno uporablja. Ena izmed melodičnih posebnosti je t. i. riff – kratka glasbena fraza, ki jo glasbeniki ponavljajo, včasih z manjšimi variacijami preko cele kitice in ki ustvarja izredno ritmično melodično napetost (Amalietti 1986, 73). V zapuščini bluesa je tudi njegova popularizacija kitare²⁷, glasbila, ki je odločilno vplivalo na glasbo 20. stoletja. Kitara je zaradi svoje majhne in priročne oblike bila predvsem glasbilo (južnih) podeželskih pevcev bluesa, ki so se selili iz kraja v kraj.

Simon Frith opozarja, da ob bluesu – črnski ljudski glasbi ne smemo pozabiti tudi na podeželsko glasbo belcev²⁸. »Črnska in belska ameriška vaška glasba sta se razvili v prvi polovici 20. stoletja, da bi zadovoljili podobne kulturne potrebe. Obe sta bili vir posvetne zabave in duhovne spodbude. Obe sta bili glasbi za javno praznovanje, kolektivno vznurjenje, versko izražanje in družbeno kritiko.« (Frith 1986, 35). Njune zgodovine ni mogoče zlahka ločevati, še posebej v vseh nadaljnjih korakih popularne glasbe, kot npr. vzponu rock'n'rolla. Samo z razumevanjem tesne povezave obeh glasbenih tradicij si lahko razlagamo neverjeten uspeh Elvisa Presleya, ki so si ga lastili tako belci kakor črnci.

²⁷ Tri glasbila, ki so po Muršičevem mnenju zaznamovala glasbo 20. stoletja so saksofon, komplet bobnov in kitara, četrto (računalnik) pa zaznamuje glasbo na prelomu stoletja. Največji pretres je nedvomno prinesla električna kitara, v kateri se očitno skriva ojačani hudič. Glasbila s strunami so skozi zgodovino pogosto spremljala pesnike/pevce, ki so po eni strani vzpostavljali, potrjevali in ohranjali skupno mitično podlago skupnosti, na drugi strani pa so ti pesniki/pevci s svojim »nomadstvom« širili horizonte lokalnih skupnosti in skrbeli za stalni stik z neoprijemljivim, onkrajnim, transcendentnim (Muršič 1997, 19).

²⁸ Medtem ko se je z črnska glasba pričela odpirati navzven in seliti v mesto, se je belska podeželska glasba začela zapirati navznoter in središčiti okrog konzervativnega Nashvilla, utrdbi country glasbe. Belska glasba je v svojem sporočilu, obliki in vsebini obdržala nekakšno konzervativno podeželskost, medtem ko je blues postal »zvok mesta«. Mladi v belski glasbi preprosto niso našli pravega mesta za mladostno uporništvo in brezskrbno uživaštvo (Frith 1986, 37).

3.3 Rock'n'Roll

Vse se je začelo z jazzom, bluesom in črnskimi duhovnimi pesmimi. Prvega so igrali v barčkih z imenom juke joints in v plesnih dvoranah. Drugega so peli po cerkvah. Nekateri največji umetniki rocka in rhythm'n'bluesa so začeli v senci pridigarja za slabo uglašnim harmonijem. Nekaj te glasbe (»spiritualne«) je ostalo globoko verske, druga se je ukvarjala s posvetnimi sladkosti mlade ljubezni.

(Dister 1996, 16)

Dokončno združitev vseh elementov črnske in belske glasbene tradicije v Ameriki je uspelo narediti glasbenemu žanru, imenovanem rock'n'roll, v začetku petdesetih let prejšnjega stoletja. Nekateri avtorji menijo, da se začetek popularne glasbe, kakršno poznamo danes, začne prav s tem obdobjem. Za razumevanje glasbene industrije, ki je z rock'n'rollom naredila kulturno revolucijo, je pomembno omeniti tudi začetke nastajanja te industrije. V začetku 20. stoletja je pričela delovati t. i. »tovarna popa« ali Tin Pan Alley. To ime se je nanašalo na vrsto zgradb v New Yorku, kjer se je izoblikovalo središče glasbenega sveta, v katerem so ustvarjali skladatelji, založniki, aranžerji, pisci besedil, itd. Tin Pan Alley je postal sinonim za izpraznjene konfekcijske pop pesmi, katerih osnovni cilj je bila komercialna uspešnost. Zgrajene so bile na preprostih glasbenih vzorcih, ki so jih »klepalci pesmi« v največji meri uporabljali za pisanje balad²⁹ (Frith 1986, Amalietti 1986). Tin Pan Alley je eden izmed ključnih pokazateljev, kako se je razvijala ameriška glasbena industrija, ki še danes predstavlja enega najmočnejših tržišč v sistemu kapitala.

Vsaka generacija, ki živi v določenem kulturnem okolju se definira tudi skozi glasbo. To je pomembno tako za glasbenike kakor za njihovo poslušalstvo, ki se prepozna v glasbenih žanrih in oblikah. Medtem ko je Evropa počasi obnavljala porušena mesta iz druge svetovne vojne, se je Amerika z gospodarskim vzponom približevala dobi prosperitete. ZDA so postajale ekonomska in ideološka velesila, ki je navzven dajala vtis nepremagljivosti. Zaslepljena s svojo globalno podobo je spregledala revolucionaren element, ki se je rojeval znotraj njenih meja. To je bil vzpon obdobja najstnikov in mladine, ki je naredila dokončni rez z ideologijo svojih staršev, njihovega dojemanja sveta in življenja. Otroci, rojeni med obdobjem druge svetovne vojne so odrasli v določenem pomanjkanju, a so se v petdesetih nenadoma znašli v obdobju blaginje, kjer je njihova »žepnina« pognala kolesje glasbenega

²⁹ Uspešnost Tin Pan Alleya se je kazala predvsem v povpraševanju po notnih zapisih. Srednje velike uspešnice so se prodajale v 500 do 600 tisoč izvodih, velike uspešnice pa do pet milijonov izvodov (Amalietti 1986, 86).

tržišča, ki se vrtili še danes. Mladina si je poiskala nove načine zabave in del tega je postala tudi (u)poraba prostega časa. Barbarič oblikovanje mladinske kulture pojmuje kot »jezo izgubljene generacije«, ki je obrnila hrbet osnovnim mitom okolja. »Najprej mitom zdrave ameriške družine ter uspešnega poslovneža, nato pa ob grozečem nuklearnem spopadu in z začetkom korejske vojne še mitu hrabrega borca za domovino.« (Barbarič 1996, 11).

Mladina se je imela za nekakšno novo raso, ki jo je v veliki meri definirala tudi glasba. V začetku petdesetih let se je začel krog mlade belske populacije, ki je padala na ostre zvoke črnih saksofonov ter na provokativne glasovne izbruhe temnopoltih pevskih skupin in pevcev, naglo širiti (prav tam). Poslušanje črnske glasbe pa je bilo ideološko omejeno s t. i. race records³⁰ – rasnimi ploščami izvajalcev bluesa, gospela, jazza, itd. Poskus premagovanja te ovire je bilo preimenovanje rasnih plošč v rhythm'n'blues, a tudi to ime belski populaciji ni odstranilo vseh rasističnih konotacij. Vedno več je bilo belskih posnemovalcev žanra rhythm'n'bluesa in glasbeni slog je nujno potreboval svoje ime. Tega je kot atomsko bombo, ki so jo Američani spustili nad Hirošimo in Nagasaki, v Ameriki odvrigel novinar Alan Freed³¹, to je bil rock'n'roll. Beseda, ki je bila v črnski glasbi dolga leta šifra za spolnost, je udarila po ameriški konzervativnosti. Vedeti moramo, da so petdeseta leta v Ameriki bila izrazito religijsko obarvana. V opravljenih raziskavah je od 95 do 97 % Američanov na vprašanje, ali verjamejo v boga, odgovorilo pritrdilno. Članstvo v posamezni cerkvi je izkazovalo od 57 do 69 % populacije. Številni mnenjski voditelji so trdili, da je vera »in«, ter da število vernikov v Ameriki v primerjavi s svetom strmo narašča. Religija je bila neločljivo povezana tudi s popularno kulturo, kateri je sledil Hollywood s svojimi megalomanskimi filmskimi spektakli, kot so *The Robe*, *The Ten Commandments* in *Ben Hur*. Politiki so se začeli hvaliti s sloganom »In God We Trust« in predsednik Eisenhower je v intervjujih izjavljal, da se rdečo komunistično nadlogo da premagati samo s pomočjo religije (Crouse 2002, 3-4 odst.).

³⁰ Rasne plošče so bile izredno priljubljene med črnsko populacijo. V začetku dvajsetih let je imelo le malo črnih družin radio, zato pa je kar 10 do 20 % vsega črnega prebivalstva posedovalo fonografe, ki so bili tedaj najbolj hvaljeni del pohištva. Družine so plesale ob ploščah črnih pevk, jazzistov, poslušale posnetke pridigarjev in pevcev spiritualne glasbe. Sredi dvajsetih let so v enem letu prodali toliko race records, kolikor je bilo tedaj v ZDA vseh črncev. Leta 1925 so pokupili pet do šest milijonov plošč, dve leti kasneje pa že deset milijonov. Med leti 1926 in 1930 so v tem vseameriškem bumu bluesa posneli in izdali okoli dva tisoč pesmi (Amaliotti 1986, 133).

³¹ »Oče rock'n'rolla«, kakor so poimenovali Alana Freeda, je bil voditelj večernega programa jazz in bluesa na clevelandski radijski postaji WJW. Ko je v prodajalnah plošč videl, kako belska mladina navija rhythm'n'blues, je prepričal šefa radijske postaje, da je v nočnih urah lahko vrtil črnsko glasbo (Barbarič 1996, 11).

V takšen svet se je sedaj prikradel zvok rock'n'rolla, ki na začetku ni bil takoj sprejet iz vseh strani. Velike gramofonske hiše, radijske in televizijske postaje ter Hollywood so ga obsojali in imeli za prehodni pojav, »ki bo zaradi svoje agresivnosti in neotesanosti ter nemuzikalnosti kmalu izginil z glasbene scene« (Amalietti 1986, 299). To se seveda ni zgodilo in leta 1954 je nastopil čas »beatnikov, angelov uničenja, potepuhov pod vedrim nebom in upornikov, ljubiteljev jazza, poezije in odprtih cest« (Dister 1996, 14). Prva se je nemudoma odzvala filmska industrija z izdelkoma *Divjak* (1954) in *Upornik brez razloga* (1955), ki sta utemeljila najstniška idola Marlona Branda in Jamesa Deana. Mejniki v zgodovini popularne glasbe pomeni tudi premiera filma o neprilagodljivih, nasilnih najstnikih, *Džungla v razredu* (1955), v špici katerega se pojavila skladba *Rock Around The Clock*, ki je postala simbol nove družbene ureditve (Barabarič 1996, 11). Bombažne majice, kavbojke, usnjeni jopiči, sproščeno oblačenje, prebujajoča se vedoželjnost in predvsem nov zvok so pričeli osvobajati mladino iz sveta vrednot svojih staršev.

Na tem mestu velja omeniti svojevrsten paradoks popularne glasbe, zaradi katerega sem v nalogi omenil krščanski odmik od čutnega in začetke črnske duhovne in posvetne glasbe. Rock'n'roll je zahodnemu človeku po dolgih stoletjih mirovanja in nadziranja telesnih gibov prinesel nazaj tisti občutek telesnosti in »enovitosti čutov« glasbe ter plesa. Za razliko od sistematičnih valčkov in strogega baleta je nova doba prinesla osvoboditev vseh konvencij telesnega giba. Še večji paradoks pa je dejstvo, da je za osvoboditev zahodnega telesa bila v največji meri zaslužna črnska glasba. Gospodarji sužnjev so se tako po skoraj 400 letih osvobodili prav s pomočjo glasbe svojih sužnjev, ki so jo želeli uničiti. »Ironija prispevka črnske glasbe k ameriški popularni kulturi je, da je glasba sužnjev najmočnejši izraz človeške svobode in človeškega hrepenenja.« (Frith 1986, 31). Črnska glasbena tradicija je na zgodovino popularne glasbe najočitneje vplivala s svojim ritmom, ki je belcem vrnil občutek za ples. Ameriški moralisti so hitro ugotovili, da novi plesni gibi mladine sporočajo mnogo več kakor zgolj sprostitvev. Frith poudarja, da je njegova najočitnejša značilnost spolnost, ki je bila v črnski glasbi izražena povsem odkrito. »Medtem ko zahodne plesne oblike nadzorujejo telesne gibe in samo spolnost s pravilnimi ritmi in z neškodljivimi melodijami, črnska glasba z neposrednim telesnim ritmom in močnim, čustvenim zvokom izraža telo in s tem spolnost – zvok in ritem sta bolj *občutena* kakor prikazana z nizom ustaljenih pravil.« (prav tam, 30).

Podobno kot blues se je tudi rock'n'roll s časom izoblikoval v nekaj najbolj prepoznavnih stilov. Gillet ga nekoliko geografsko omeji na pet področij. (1) *Severnjaški rock'n'roll* je imel značilna besedila, ki so odražala predvsem veseljaške občutke druženja in

plesa. Edini pomemben predstavnik te podzvrsti je bil Bill Haley s svojimi Comets. (2) *Neworleanški plesni blues* so izvajali izključno črnski pianisti in pevci. Imel je precej bolj sproščeno ritem sekcijo, ki je pripomogla k izpostavitvi pevca. Najvidnejša predstavnika tega stila sta bila Fats Domino in Little Richard. (3) *Country rock ali rockabilly* se je razvil v krogih okoli memphiške založbe Sun. Bil je južnjaški belski odmev na okoliški dvanajsttakti boogie blues. Njegovi predstavniki so izšli iz countryja, pri čemer so začeli eden za drugim uporabljati takrat v tej glasbi prepovedane bobne in električne kitare. Najpomembnejši predstavnik tega stila je seveda Elvis Presley, ob njem pa so tu še Carl Perkins, Johnny Cash, Roy Orbison in Jerry Lee Lewis. (4) *Chichaški rhythm 'n' blues* so razvili črnski glasbeniki, ki so sodelovali z znanima bluesmanoma Muddyjem Watersom in Howlinom Wolfom ter so snemali za tamkajšnjo založbo Chees. Omeniti velja še Bo Diddleya in Chuck Berryja, ki s svojo glasbo in besedili velja za najvplivnejšega rock'n'roll glasbenika po Presleyu. Na utemeljitelja kitarskega rock'n'rolla³² so se sklicevali Beatli, Stonesi in celo Bob Dylan. (5) *Rock'n'roll vokalnih – doo wop – skupin* so razvile mlade newyorške črnske vokalne skupine, ki so najpogosteje vadile kar na uličnih vogalih in si zaradi pomanjkanja denarja niso mogle privoščiti vaj z instrumentalno spremljavo. Najvplivnejše skupine so bile The Platters, Frankie Lymon&Teenagers, The Coasters (Gillet v Barabarič 1996, 14-15).

Velike radijske postaje po vsej državi niso smele predvajati črnske popularne glasbe in številni belski glasbeniki so to s pridom izkoristili. Neomadeževani z rasnimi predsodki in močnim občutkom za črnsko sporočilo so pričeli posnemati pevce rhythm'n'bluesa. Osebi, ki je to najbolje uspelo, je bilo ime Elvis Presley, voznik tovornjaka, ki je svoj glas uril s petjem hvalnic na domačih orglah. Alain Dister meni, da sta kultno zvezdo ustvarili dve podobi Elvise. V prvi je nastopal kot ljubezniv mamin sinko, plašen, dober kristjan, ljubitelj črnskih duhovnih pesmi, medtem ko se je v drugi prikazoval kot neustrašen rocker³³. »Popolna

³² Pesem, s katero se pričinja nova doba kitarskih riffov in solaž je Berryjeva *Johnny B. Good* iz leta 1958, ki danes odmeva tudi nekje izven našega sončnega sistema. Leta 1977 je vesoljsko plovilo Voyager v vesolje poneslo t. i. »Zlato ploščo«, na kateri je med različnimi zvoki našega planeta, pozdravih v 55 različnih jezikih tudi zapuščina človeške glasbe. Na seznamu se plemenskim in ljudskim pesmim različnih kultur, Bachu, Mozartu in Beethovnu pridružuje tudi Chuck Berry (Wikipedia 2010a).

³³ Podobno razcepljenost med religijsko gorečnostjo in hudičevim »show biznisom« lahko opazimo tudi pri drugih »ustanovnih očetih« rock'n'rolla. Jerry Lee Lewis, ki je snemal pri isti založbi kot Elvis, je v svojih pesmih izredno rad uporabljal sočnost in večpomenskost črnkega besedišča. Preden je prodal svojo dušo hudiču, je hodil v stroge verske šole. Družina Lewisovih je bila venomer razpeta med versko vznesenostjo in razvratom. Njegov svak je bil slavni kontroverzni televizijski pridigar Jimmy Swaggart. Jerry Lee je svojo glasbeno kariero, polno alkohola in žensk, užil z veliko žlico. Med osebnim verskim prepričanjem in užitkom je obtičal tudi Little Richard, ki je svoj edinstven stil prepevanja razvil neposredno iz tradicije črnskih pridigarjev ali t. i. »kričačev« (shouters ali screamers). Ob koncu zlate dobe rock'n'rolla se je poslovil od odrskih desk in postal pastor Penniman, a tudi tam ni zdržal dolgo. Little Richard je zgradil svojo glasbeno kariero na nenehnem odločanju med različnimi glasbenimi stili in osebnimi prepričanji (Dister 1996).

podoba skrajnega juga, razpetega med verska čustva in silovite nagone, željo po bogu in veseljem do uživanja. Pridni Elvis je poleti 1954 prišel posnet romantično pesem za mamo, a je divji Elvis med snemanjem začel kričati znano melodijo rock'n'rolla.« (Dister 1996, 24). Deset let po koncu druge svetovne vojne je Elvis posnel svojo nepozabno ploščo *Heartbreak Hotel*, ki je z bluesovsko klavirsko spremljavo, hrumečimi kitarскими soli in žalostnim, tožečim besedilom nezadovoljne najstnike klicala k vstaji³⁴ (Du Noyer 2004, 17). Zanimivo je dejstvo, da Elvis svoj revolucionaren naboj izgubil tisti trenutek, ko se na glasbeni sceni pričnejo pojavljati pevci, ki so igrali like veliko bolj »divjih fantov«. Gene Vincent, Eddie Cochran in malo pozneje tudi Vince Taylor so bili tisti, ki so upravičili vso slavo, ki so jo mediji pripisovali rock'n'rollu: nasilnost in izzivalno vedenje. Fantje od glave do peta v črnem usnju so ustrašovali starše, ki so sedaj imeli veliko raje bolj umirjeni lik Elvisa Presleya. Ta je z leti postal sprejemljivejši in pod taktirko »polkovnika« Parkerja pričel snemati počasne pesmi polne hrepenenja, kot na primer *Love Me Tender* (Dister 1996, 30).

Dirk Dunbar meni, da rock'n'roll prinaša nekakšno starodavno sporočilo in zvok, ki je primaren in izredno nalezljiv. Njegov ritem oponaša zvok »divjega«. Evolucijo rock'n'rolla zato primerja s praznovanji antične Grčije. Zvoki bobnov, činel, tamburinov in električnih inštrumentov lahko z glasnim in ponavljajočim se (podobno koralu) refrenom delujejo kot nekakšen antični poziv k bogovom. Podobno kakor sta dionizična pesem in ples širila *manija* v antični Grčiji, tako je rock'n'roll bil sposoben premikati telesa, ki so izzvala upor(e). S pomočjo plošč, radia in televizije je ameriška mladina spremenila nekoč črnski upor ali trpljenje v dionizično evforijo in ekstazo. Ob njegovem začetku besede niso bile toliko pomembne in vse je koreninilo v ritmu, v »beatu«. Glasba in ples nista sledila nikakršnim pravilom in vse je bilo spontano, improvizirano. Na zgražanje staršev in moralistov se je rock vedno odzval z novimi oblikami obnašanja, in pod vprašaj postavil tradicijo, družbene vrednote in moralo. Mladina je z rock'n'rollom prvič začutila kolektivno identiteto, ki je izgledala kot nekakšno božanstvo, »magični misterij« in manija, ki so jo poganjali Elvis in kasneje Beatli (Dunbar 2002, 2. odstavek). Konec petdesetih let prinese konec rock'n'rolla. S številnimi škandaloznimi dejanji in smrtjo nekaterih znanih glasbenikov se končuje doba³⁵, ki

³⁴ Pomembno je poudariti, da je pojem svobode ali osvobajanja, na katerega so se vsi sklicevali, imel med črnsko in belsko populacijo različne konotacije. Svoboda je belemu mladostniku pomenila predvsem osvoboditev od pritiska in kontrole staršev ter šole, obenem pa, vsaj v šestdesetih, tudi beg pred materialistično potrošniško družbo. Za črnkega mladostnika in glasbenika pa je svoboda pomenila nekaj povsem drugega: osvoboditev od rasnega zatiranja in osvoboditev od revščine (Street v Muršič 1995, 14).

³⁵ Elvis odide služiti vojaški rok, Jerry Lee Lewis se poroči s trinajstletno sestrično, sodni pregon si nakoplje tudi Chuck Berry, umreta Buddy Holly in Eddie Cochran, Little Richard pa oder zamenja za prižnico.

se iz današnjega pogleda zdi povsem naivna in smešna, a je njena vloga v zgodovini popularne glasbe nepogrešljiva.

3.4 Folk glasba in pomen besedila

Rock'n'roll se je na prehodu v šestdeseta leta prejšnjega stoletja otrešel besede »roll« in tako postal rock glasba, ki je v naslednjih petdesetih letih prevzela mnogo obrazov. Preden je pa rock zaživel v svoji zlati dobi, drugi polovici šestdesetih, in postal glasba nove generacije, se je moral naučiti nečesa izjemno pomembnega: pisati besedila. Tega se je v največji meri zavedel, ko je na glasbeno tržišče stopila folk glasba s svojim revolucionarnim nabojem, ki se ni skrival v kitarških ojačevalcih, ampak besedah.

V začetni dobi rock'n'rolla ni bilo uporniškega potenciala kontrakulturnih sporočil. Veliko pesmi je še vedno ostajalo v skladu z obstoječimi »starševskimi« vrednotami, ki so poudarjale dom, šolo, junaštvo, krščanske vrednote, prijateljstvo in poroko³⁶. Nesprejemljiva besedila, ki so počasi začela pritekati v rock'n'roll, so se napajala v rasni glasbi rhythm'n'bluesa. Čeprav si je glasbena industrija prizadevala filtrirati takšna besedila pesmi, so prepovedi izvajanj uzakonili tudi z državnimi zakoni. Politični gonja proti rock'n'rollu je ljudi prepričevala, da gre za komunistično zaroto in delo »Hudiča«. Črnski ritem pa je še naprej, kakor je pel Chuck Berry, mladino spodbujal, da je kričala in plesala (»twist and shout«) (Dunbar 2002, 3. odst.). Medtem ko so eni objokovali konec obdobja rock'n'rolla, je med mladimi študenti naraščalo zanimanje za folk glasbo. Specifična ameriška glasbena scena se je izoblikovala v bohemskih klubih newyorškega Greenwich Villagea (Barbarič 2000, 56). Folk je v največji meri črpal iz bogate tradicije potujočih glasbenikov ameriškega Juga. Idole so mu predstavljali črnski izvajalci bluesa, ki so z akustično kitaro na ramenih hodili od mesta do mesta in ljudem prinašali veselje. Veliko besedil je izviral iz belske in črnske ljudske glasbene kulture, a je pravi pomen folka v tem, da jih prične interpretirati na svoj lasten način ter v skladu z obliko prične razvijati tudi svoja besedila. »Folk gibanje je samozavedno nasprotovalo ustaljenim pravilom izdelovanja množične glasbe in njegove vrednote so se razvile v izolaciji od običajnih postopkov.« (Frith 1986, 41). Glasbeniki so svoje delo pričeli dojemati kot posebno obliko »samoizražanja«, v katerem so začeli posegati po temah in vsebinah, ki so zaznamovala vsa šestdeseta. Rodila se je protestna pesem, ki je imela željo v

³⁶ To nakazujejo že naslovi pesmi, kot so na primer *Teen Angel*, *Book of Love*, *Ten Commandments of Love*, *Heaven and Paradise*, ...

mladih poslušalcih prebuditi kritičen odnos do sveta. Čeprav se je gibanje razvilo iz politične pobude, je imelo korenine v dejavnosti, povezani tako z duhovnim iskanjem kot ljudskim bojevništvom. Folk glasbeniki, ki so se zbirali okoli Peta Seegerja in njegove revije Sing Out!, so poskušali vzbuditi dvom o oblasteh in pospešiti širjenje gibanja za boljšo ozaveščenost ljudi. Najvidnejši in najuspešnejši glasbeniki so bili Phil Ochs, Eric Andersen, Peter, Paul in Mary, predvsem pa Joan Baez in Bob Dylan (Dister 1996, 76).

Z uporabo kontrakulturnih besedil se je pričela spreminjati tudi družbena funkcija glasbe, ki je za razliko od zabave rock'n'rolla imela vizijo korenitih družbenih sprememb. Bob Dylan je oborožen z akustično kitaro in ustno harmoniko vizionarsko pridigal, da se časi spreminjajo (*The Times They Are a-Changin'*), in spreminjal jih je predvsem sam s svojo glasbo. Folk glasbenikom je na svojih »misijonarskih« popotovanjih uspelo mobilizirati mlade aktiviste na različnih področjih, ekologe, pacifiste, borce za državljanske pravice, itd. Barbarič (2000) poudarja, da se je novi val ozaveščene folk glasbe sprva izogibal levičarskim idejam in se najprej usmeril v boj proti rasni segregaciji na ameriškem Jugu. Ta je v drugi polovici petdesetih let prerastla v gibanje za državljanske pravice, v napetem obdobju šestdesetih pa se je ameriška civilna družba spremenila v gibanje za mir v najširšem pomenu besede. Borce in demonstrante je vedno spremljal tudi folk s svojimi himnami, kot na primer *We Shall Overcome*, *Where Have All The Flowers Gone*, *If I Had A Hammer*, ...

Povsem upravičeno se mi na tem mestu zdi omeniti razmišljanje antropologa glasbe Alana Merriama, ki meni, da se jezik besedil pesmi razlikuje od navadnega pogovornega jezika. Pogosto je svobodnejši, s čimer nam ne razkriva le psiholoških procesov, kot je sproščanje napetosti, temveč tudi informacije, ki nam sicer niso zlahka dostopne. Skozi pesmi se lahko dokopljemo do vpogleda moralnih vrednot določene kulture. »Besedila pesmi nam pogosto omogočijo, da spoznamo, kakšno naj bi bilo idealno vedenje neke družbene skupine in kako se ta skupina v resnici vede, končno pa so besedila tudi zgodovinski zapis o neki kulturni skupini, sredstvo za utrjevanje njenih vrednot in mehanizmov za vključevanje mladih v narodno kulturo.« (Merriam 2000, 37). Vse omenjene značilnosti zlahka opazimo pri folk glasbi, ki je postala mehanizem za aktivno vključevanje mladih, radikalno zavrnila obstoječe moralne vrednote in pokazala »utopično« idealno družbeno ureditev. S tem pa je zašla v dva zanimiva paradoksa. Prvi je bil ta, da se je folk pesem znašla v sistemu uveljavljenega glasbenega tržišča in s tem kapitala. Bolj ko je v svojih besedilih udrihala po svetu, v katerem živi, več ljudi je prisluhnilo in bolje se je »prodajala«. Čeprav je delovala prepričljivo, je uporniška pesem bila zgolj eden izmed dobičkonosnih žanrov kapitalističnega sistema

(Dunbar 2002, 4. odst.). Drug paradoks, ki ga omenja tudi Frith, pa je dejstvo, da se je folk vzpostavil kot »inteligentna« glasba. Razvil se je med izobraženimi študenti, razpetimi med levičarsko teorijo in romantiziranjem ameriškega blues Juga. Besedila so vsebovala različne prisposode (med katerimi so bile tudi religijske), znane citate in reference na umetniška dela, mite, zgodbe, itd. Vsakdo ni bil sposoben »dojemati« sporočila, ki je začelo iskati »inteligentno« tržišče. To je odločilno vplivalo tudi na kasnejšo rock glasbo. »Popolnost so vedno bolj merili glede na glasbeno, besedilno in čustveno zapletenost, glede na umetniške lastnosti, ki so rock razlikovale od "banalnosti" najstniškega popa.« (Frith 1986, 41). »Inteligentno« poslušalstvo pa je predvsem potrebovalo »inteligentnega glasbenika«, ki je v prvi vrsti sploh predpogoj oblikovanja takšnega poslušalstva. Trivialno kričanje Little Richarda ni bilo enakovredno čustvenim in politično nabitim izlivom Joan Baez. Kar je sledilo posebnemu glasbenemu odnosu v šestdesetih, predvsem belcev, v veliki meri korenini tudi v folku. Belski glasbeniki so se pričeli dojemati kot umetniki in se počasi odmikali od črnskih vplivov, ki so podstat vsej popularni glasbi. Če je črnska glasba bila dojeta kot »telesna, naravna, neposredna, spontana«, se je umetniška belska glasba začela dojemati kot nekaj »samozavedajočega, domišljenega in zapletenega«. Rock glasbeniki so pričeli črpati iz ideologije umetnosti in želeli osmisliti prav vsako glasbeno dejanje. V tem so sledili skupini The Beatles, ki je želela vse narediti v edinstvenem umetniškem slogu, od pisanja besedil do ustvarjanja konceptualnih albumov, novih načinov snemanja in eksperimentiranja z glasbili ter glasbenimi žanri. S tem se je rock pričel oddaljevati od rock'n'rolla, rhythm'n'bluesa in vseh pomenov, iz katerih sta črpala svojo energijo. »Rock glasba je "napredovala", ob tem pa je izpeljevala svojo kulturno pomembnost iz nečrnskih sestavin svojega besednjaka.« (prav tam, 32). To potrjuje tudi dejstvo, da so kot rock »umetnike« belci in glasbena kritika priznavali samo tiste črnske glasbenike, ki so se podajali na pot individualnega umetniškega raziskovanja – Jimi Hendrix, Stevie Wonder in nekaj časa Sly Stone (prav tam).

Kot sem omenil, je folk glasba predvsem pomembna zaradi svoje inovativne uporabe besedila pesmi. To je bilo sestavljeno iz zanimivih fraz, večpomenskih besednih zvez, političnih in kulturnih prisposod ter mnogoplastnih konotacij. Folk je posegel tudi po religijski simboliki in biblijskih pomenih, ki so se nanašali na (ne)moralna dejanja, s katerimi je želel primerjati čas, v katerem je živel. Uporabo predvsem krščanske metaforike lahko opazimo v glasbi enega najpomembnejših likov naše dobe, Boba Dylana. Robert Allen Zimmerman, kakor je v resnici ime možu, ki se skriva za umetniškim Bobom Dylanom, je

leta 1963 z njegovim drugim albumom *The Freewheelin' Bob Dylan*, brezkompromisno in z zrelim soočanjem s stvarnostjo ter prepričljivo jezo zamajal temelje popularne glasbe v ZDA in zelo hitro tudi v Evropi (Barbarič 2000, 59). Dylan se je uveljavil kot poet med glasbeniki in glasbenik med poeti. Poezija, ki jo je prinašal folk, je odločilno vplivala na ves kasnejši rock, ki se mu je uspelo odcepiti od omejenega pop verza, »ki je obtičal v jeziku čustvovanja, v rimajočih se preproščinah mesečine in miline« (Frith 1986, 45). Bob Dylan si je velikokrat pomagal z jezikom Svetega pisma, ki mu ni bil tuj, saj bil rojen v majhni judovski skupnosti. V njegovih pesmih biblijska simbolika in sklicevanje na Boga velikokrat predstavlja način, s katerim opisuje moralne probleme človeka. Kot ugotavlja Michael Gilmour, Dylan pogosto uporablja kristološke podobe, s katerimi primerja (svoje) poslanstvo glasbenika³⁷. Uporaba biblijskih referenc deluje zelo emotivno in pripomore k doseganju dramatičnega efekta določene pesmi. V verzih pesmi *Masters of War*, sodobne *Gospodarje vojne* primerja z lažnivim in goljufivim Judežem, temu pa dodaja: »Even Jesus would never, forgive what you do« (*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963). Tudi nekdo, ki ni veren, lahko v teh stavkih začuti močan čustveni naboj, ki se sprosti v pesmi. V izpisanem verzu lahko prepoznamo celo nekakšen prijateljski odnos, ki ga ima pesnik z Jezusom, saj se z njim popolnoma strinja (Gilmour 2002, 10. odst.). Nekatere druge pesmi se igrajo z verzi, v katerih se Dylan na ljudi obrača kot prerok. Pesem *Long Ago, Far Away* zaključuje z zanimivim retoričnim vprašanjem: »To talk of peace and brotherhood, oh, what might be the cost! A man he did it long ago, and they hung him on a cross. Long ago, far away. Things like that don't happen, no more, nowadays, do they?« (prav tam, 11. Odst.). Osebno menim, da se z uporabo podobe Jezusa Kristusa poistovetijo mnogi glasbeniki, med njimi tudi Bob Dylan. Tako umetnikovo kot Jezusovo sporočilo je mnogokrat napačno razumljeno in umetnik zaradi tega trpi. Glasbenik podobno kot Jezus prevzema podobo nekoga, ki oznanja, preroka, ki ljudem prinaša nauk. Zaradi svojega »umetniškega« dela, s katerim se pred ljudmi postavlja v vsej svoji šibkosti in krhkosti pa umetnik ostaja mnogokrat nerazumljen. Religijskih simbolov, ki nastopajo v glasbi Boba Dylana je zelo veliko in vseh zaradi omejenosti naloge preprosto ne

³⁷ Povsem razumljivo je, da analiza uporabe religijskih aspektov določenega umetnika vselej spodbudi razmišljanje o umetnikovi veri ali religijskem prepričanju. Lahko bi rekli, da umetnost s tem postane nekakšno okno, skozi katerega želimo pogledati v umetnikovo dušo. Kot bomo videli v študiji primera, glasbena skupina U2 odkrito govori o svojem pogledu na religijo, ki bolj ali manj z leti ostaja enak. Bob Dylan se tem vprašanjem ne izmika, kljub temu pa na njih odgovarja na način, ki ostaja nekoliko skrivnosten. Čeprav je Dylan na začetku osemdesetih javno priznal spreobrnitev v krščanstvo, svojo osebno vero vselej prepozna v glasbi in številnih pesmih. »Nisem vdan nobenemu rabinu, duhovniku ali drugemu pridigarju. Neizmerno več sem se naučil od pesmi, kot od teh ljudi. Pesmi so moj leksikon in zares trdno verjamem le vanje.« (Gates 1997).

moremo omeniti, velja pa poudariti, da se uporaba le teh zelo zavestno uporablja skozi celotno obdobje folk glasbe.

3.5 Šestdeseta leta in »otroci cvetja«

Šestdeseta leta predstavljajo zagotovo enega najbolj plodnih obdobj v zgodovini popularne glasbe. Ob že omenjenem folklu se je transformacija rock'n'rolla začela kazati v številnih novih glasbenih žanrih. Blues, ki se ga je petdesetih letih v ZDA začelo pozabljati, je na zanimiv način obudila četa glasbenih skupin iz druge strani Atlantika. Britanska mladina je trpljenje ameriškega črnškega juga doživljala in razumela znotraj svojega kulturnega okolja. Čeprav so bili tisoče kilometrov stran, so z domovino popularne glasbe bili v stalnem stiku preko gramofonskih plošč in radijskih postaj. Ob navduševanju nad ameriško glasbo so številne mlade glasbene skupine začele igrati blues na popolnoma svoj način, predvsem pa z glasnejšimi kitarškimi ojačevalci. Leta 1964 je v Ameriko udarila t. i. »britanska invazija« glasbenih skupin, izmed katerih sta si legendarno slavo zagotovili predvsem dve, The Beatles in The Rolling Stones. Med leti 1964–66, ko naj bi po strokovnem mnenju trajal prvi britanski naval, so ameriške lestvice³⁸ napadali še bendi, kot so The Animals (*House Of The Rising Sun*), The Hollies (*Bus Stop*), Manfred Mann (*Do Wah Diddy Diddy*), The Troggs (*Wild Thing*), The Kinks (*You Really Got Me*), The Searchers, The Moody Blues, ... (Krajnc 2008, 12).

Popularnost, s katero so »Fab Four« (fantastični štirje), kakor so poimenovali skupino The Beatles, osvojili ZDA, do takrat ni uspela še nobenemu britanskemu izvajalcu. Tako imenovana »beatlomanija« zagotovo ostaja eden največjih kulturnih in družbenih fenomenov 20. stoletja, kateremu nista mogla slediti niti imeni kot sta Frank Sinatra ali Elvis Presley (prav tam, 10). Uspeh Beatlov je bil v največji meri odvisen od njihovega glasbenega zvoka, nadpovprečnih glasbenih sposobnostih in odprtosti do eksperimentiranja z različnimi žanri³⁹. Edinstveni so bili tako po nastopih v živo kot njihovem studijskem ustvarjanju, kjer so utirali pot samostojnemu delu glasbenikov, ki niso bil več v celoti odvisni od producenta. V studio so prišli z lastnimi glasbili in kopico lastnega repertoarja. »Ker so Beatli sami pisali svoje

³⁸ Leta 1965 je 68 britanskih plošč prišlo na ameriško lestvico »top 40«, 11 izmed njih je bilo skupaj 26 tednov na prvem mestu (Du Noyer 2004, 31).

³⁹ Barbarič (2000) temu dodaja še izvrsten medijski nastop, ustvarjalno trmo in njihovo sodelovanje s prvovrzednim aranžerjem, glasbenikom in producentom Georgom Martinom, ki so ga nekateri poimenovali kar »peti član skupine«.

skladbe, so se tako ideološko kot ekonomsko osvobodili Tin Pan Alleya in do sedemdesetih let je postalo običajno, da se je umetnost enačila z osebno izpovednostjo.« (Frith 1986, 62). Beatlom je v celoto uspelo združiti tako ustvarjanje kakor izražanje, to pa je bil pomemben premik v samem procesu nastajanja glasbe⁴⁰. Njihove plošče so imele priokus umetniškega statusa, ki je iz izjeme zrastel v pravilo glasbene industrije, po katerem se je pričelo ločiti plošče na dobre in slabe (prav tam). Na njihovo pisanje besedil pesmi je zelo vplival že omenjeni Bob Dylan in njegova plošča *The Freewheelin' Bob Dylan*. Paul McCartney in George Harrison sta večkrat izjavila, kako rada sta jo poslušala v hotelskih sobah. Beatli so se moči besedila zavedli ravno preko Dylana, ki je bil sposoben pisanja o najrazličnejših temah.

Skupina The Beatles je dišala pa upor, to je nakazoval že njihov zunanji videz, a je bil to upor s stilom. »Bili so simbol delavske mladine na prostosti – svobodne, vesele, a zelo pogosto tudi provokativne.« (Barbarič 2000, 43). Provokacija pa je bila tudi ena izmed značilnosti, s katero je britansko javnost udarila skupina The Rolling Stones. Stonesi so se vsega glasbenega kar znajo, in kar počnejo še danes, naučili iz ameriškega bluesa. Ime so si nadeli po pesmi bluesmana Muddyja Watersa, s prvo ploščo *Around and Around* počastili Chucka Berryja in svoj največji hit dosegli z »realistično« *I Can't Get No Satisfaction*, ki bi ob skladbi *My Generation* skupine The Who lahko najbolje opisala duh časa šestdesetih. Rolling Stonesi so se javnosti in glasbeni industriji zoperstavili že na svojih prvih nastopih, kjer so pričeli kršiti uveljavljena pravila lepega obnašanja. »Starejši Angleži so se na njihove dolge lase, na čemerno posmehovanje ter na njihovo seksualno izzivanje na televizijskih ekranih odzvali z razburjenjem in sveto jezo.« (prav tam, 45). Nasprotje z njihovimi »tekmeci« Beatli je bilo očitno tako vizualno kakor zvočno. Stonesi so svoj zvok črpali iz zgodnejše in predvsem neprilagodljive črnske tradicije. V nastopih so opustili odrske uniforme, zlagane nasmeha in pričeli upoštevati nasvete svojega menedžerja Andrewa Looga Oldhama. Prepustili so se svoji »hudobni« naravi in vsepovsod dajali vtis dolgočasja in upornišтва (Dister 1996, 63). Nekakšna »antireklama«, ki so jo pričeli izvajati Stonesi, je v glasbenem svetu delovala celo bolje od ustaljenih načinov oglaševanja in se jo mnogi glasbeniki poslužujejo še danes. Čeprav se je popularna glasba poskušala izogniti arogantnim,

⁴⁰ Najlepši primer tega je zagotovo »kulturni« umetniški album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, ki bi ga naj Beatli snemali skoraj 700 ur (med decembrom 1966 in aprilom 1967). Takšen način dela ni bilo ravno v navadi in rezultat je eden najvplivnejših pop-rockovskih izdelkov vseh časov. Album, ki je izšel 1. junija 1967, je kar vrel od pionirskih pristopov – glasba, znameniti ovitek s številnimi znanimi in slavnimi osebnostmi (s končne različice so med drugim odstranili Jezusa Kristusa, Elvisa, Gandhija in Judy Garland), pakiranje, promocija, vse to je bilo narejeno na tak način, ki v zgodovini popularne glasbe še ni imelo predhodnika (Krajnc 2008, 42-43).

sovražnim in seksualno agresivnim nastopom, je skupina Rolling Stones ustvarila protipol vsemu, kar je poznala takratna mladina. Zgražanje staršev in učiteljev morale je še samo spodbudilo množice najstnikov, ki so zahtevale svojo (glasbeno) revolucijo (Barbarič 2000, 45).

Dunbar ugotavlja, da lahko v delitvi na »dobre« (The Beatles) in »hudobne« (The Rolling Stones) fante opazimo model, ki ga lahko prepoznamo v vseh obdobjih popularne glasbe. Beatli so navkljub svojim izletom v eksperimentalne vode imeli tendenco »apoloničnosti« glasbe, ki je v nekaterih primerih bila zelo blizu klasični glasbi kot v pesmih *Eleanor Rigby*, *Penny Lane*, *The Word is Love*, *All you Need is Love*, itd. Na drugi strani pa so imele pesmi Stonesov z grobim vokalom in sinkopiranim ritmom naboj »dionizičnosti«, ki je prinašal nekakšno temačnost. To lahko vidimo tudi v tematiki besedil posameznih pesmi: *Sister Morphine* – droge, *Gimme Shelter* – nuklearno uničenje, *Some Girls* – hedonizem, *Angie* – neizogibna odtujitev med ljudmi, *Sympathy for the Devil* – hudič, *Street Fighting Men* – nasilna revolucija, itd. Z značilnim pristopom bluesa so Stonesi v svojo glasbo vnašali idejo bolečine in eksistencializma, medtem ko so Beatli iskali poti »samo-spoznanja«, klicali k miru in toleranci, ter iskali načine (tudi s pomočjo vzhodnjaške filozofije in uporabe drog) razširitve svoje zavesti. Vse to nakazuje, da so glasbeniki ugotovili ves potencial in moč, ki ga prinaša medij glasbe, besedila pesmi zato postajajo vedno bolj izrazna in sporočila polna (Dunbar 2002, 5.-6. odst.).

V glasbenem ustvarjanju obeh skupin bi lahko poiskali uporabo različne religijske simbolike, a sem se odločil poglobljeno pogledati le nekatere poudarke v pesmih skupine The Beatles. Teme, po katerih so posegli Beatli, so imele očiten odmik od tradicionalnih vrednot. Beatli, ki so bili, ne samo po svojem mnenju, ampak tudi mnenju drugih »bolj popularni od Jezusa«⁴¹, se v pesmih niso ukvarjali s simboli krščanstva. Bližja jim je bila vzhodnjaška filozofija, ki so se je ob pomoči drog leta 1967 učili pri indijskem guruju Maharišiju. Ne preseneča torej dejstvo, da mnoge pesmi omenjajo panteistično obliko duhovnosti, poudarjajo pacifizem, individualnost, misticizem in čutnost. Mnogi so glasbo Beatlov poskušali

⁴¹ Leta 1966 je John Lennon angleški novinarki izjavil sledeče: »Krščanstvo bo izumrlo. Skrčilo se bo in izginilo. Temu ne morem oporekati; prav imam in izkazalo se bo, da sem imel prav. Ta hip smo mi bolj popularni kot Jezus. Ne vem, kaj bo izumrlo prej - krščanstvo ali rokenrol. Jezus je bil v redu, njegovi učenci pa so bili butasti in povprečni. Njihovo izkrivljanje je to, kar zame vse skupaj uniči.« (Jurc 2010). V angleškem tisku izjava ni bila deležna posebne pozornosti je pa zato nastal velik škandal v Ameriki, kamor so se odpravili v sklopu naslednje turneje. Ponovno so (za)gorele plošče in ameriški Jug je bojkotiral koncerte ter predvajanje glasbe na radijskih postajah. Beatli so morali zagovarjati svoja stališča in sledilo je javno Johnovo opravičilo. Aprila 2010, štirideset let po razpadu skupine je vatikanski časopis *Osservatore Romano* zapisal, da je njihova glasba prestala preizkus časa, kateremu lahko sledi odpuščanje za »bogokletno izjavo« (prav tam).

klasificirati na podlagi določenega ustvarjalnega obdobja, posnete diskografije ali uporabe specifičnega glasbenega stila, ki je zaznamoval posamezen album. Dirk Dunbar pa svojo razvrstitev naredi na podlagi analize besedil, v katerih sledi tudi uporabi določenih »religijskih« značilnosti. Pesmi razdeli v pet kategorij, ki ne sledijo linearnemu zaporedju nastanka. (1) Začetne pesmi skupine so zelo lahkotne, prekipevajo od veselja in mladostniške zaljubljenosti. Ti najstniški hiti delujejo predvsem kot dobra plesna podlaga in ne vsebujejo dodelanega ter kritičnega sporočila. Primeri bi lahko bili: *She Loves You*, *I Saw Her Standing There*, *I Want To Hold Your Hand*, ... (2) Naslednji sklop predstavljajo pesmi, ki omenjajo človekovo srečo in nezadovoljstvo v sodobnem času. Poslušalca nagovarjajo, da si z denarjem ne more kupiti ljubezni (*Can't Buy Me Love*), da se mora naučiti razmišljati s svojo glavo (*Think for Yourself*), kajti ljudje ga bodo vseskozi puščali na cedilu (*You've Got to Hide Your Love Away*). Beatli zaradi vsega, kar jih omejuje, kličejo na pomoč (*Help*) in si želijo časov preteklosti (*Yesterday*) (3) Tretjo stopnjo zaznamujejo pesmi, ki nastajajo pod vplivom drog, pripovedujejo o nadrealističnih videnjih in utopijah, ki so močno karakterizirala hipije v drugi polovici šestdesetih let. Beatli mitologizirajo svet z idejami in metaforami, ki so pomagale k okrepitvi kontrakulturnega gibanja. Čeprav glasba potuje skozi abstraktne pojme, je vselej trdno usmerjena v skupinsko akcijo. To predvsem sporočata albuma *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, ki ljudi prepričuje, da s skupnimi močmi lahko spremenijo svet (*With a Little Help from My Friends*), in *The Magical Mystery Tour*, ki doda, da sprememba lahko sledi le, če bo med ljudmi prisotna ljubezen (*All You Need is Love*). (4) Razočaranje, ki sledi ob spoznanju neuspeha utopičnih idej, privede do nekakšne »prizemljitve«. Dunbar to »sekularizacijo« opaza predvsem v t. i. *Belem albumu* kjer Beatli postajajo vse bolj utrujeni (*I'm So Tired*), John Lennon pa v pesmi *Yer Blues* razmišlja celo o svojih samomorilskih težnjah. Takšne pesmi so preroško nakazovale vedno večji razdor, ki je nastajal v skupini in zaradi katerega so Beatli tudi razpadli. (5) Zadnjo kategorijo predstavljajo pesmi, ki so uporabljale dve najočitnejši metafori v pesmih Beatlov, dom in sonce. V tem se niso razlikovali od mnogih umetnikov različnih kulturnih obdobj, ki so uporabljali ti dve »arhetipski podobi«. Potovanje, tudi glasbeno, se vselej vrača domov in tako velikokrat predstavlja prispodobo transformacije človekove zavesti. Vračanje v stanje »raja« ali »božjega domovanja« je bila tudi glavna želja mladinskih subkultur ob koncu šestdesetih. Sonce predstavlja enega temeljnih konceptov, ki se enači z »božjo podobo«⁴². Beatli so ga

⁴² Sonce kot metafora »svetega« nastopa v številnih pesmih popularne glasbe. Omenimo zgolj nekatere: Peter Gabriel – *Solsbury Hill*, Grateful Dead – *Eyes of the World*, The 5th Dimension – *Aquarius/Let the Sunshine In*,

uporabili velikokrat: *Two of Us, Good Day Sunshine, It's All Too Much, Across the Universe, Here Comes the Sun, Sun King, ...* (Dunbar 2002, 9.-12. odst.).

Vzporedno z vzhodnjaškimi filozofijami, ki so v Ameriko in zahodni svet prihajale skozi pojav novih religijskih gibanj, se je razvijalo tudi glasbeno obdobje »psihadelije«, ki je uporabljalo simbole sonca, lune, zemlje, zdravljenja, transformacije, povezovanja, ... Mnoge izmed teh metafor so bile religijsko motivirane. Zemljo so pogosto imenovali »Mati« in pesmi so jo opisovale na dva načina: kot »božanstvo«, ki ga je potrebno častiti, ali »božanstvo«, ki mu grozi apokaliptično uničenje. Dunbar (2000) takšne pesmi, ki uporabljajo metafore narave poimenuje ekopesmi. Eko-spiritualno vsebino, ki je bila v tesni povezavi s hinduizmom in budizmom, ob Beatlih opazimo še pri drugih glasbenih skupinah. The Moody Blues, predskupina Beatlov na ameriški turneji leta 1965, so zakorakali veliko globlje v hinduizem. Odpiranje človekove zavesti in ponovna združitev z naravo se najočitneje opazi na njihovem albumu *In Search of the Lost Chord* (Iskanje izgubljenega akorda) iz leta 1968. Na naslovnici lahko opazimo jogija, ki se razpet med življenjem in smrtjo staplja z »najvišjim razsvetljenjem«. V vseh studijskih izdelkih med leti 1968 in 1972 je skupina sledila potovanjem skozi življenje, veselje in sporočala idejo družbene harmonije. Slednja je bila še posebej potrebna zaradi ameriške vojaške akcije, ki je v Vietnamu uhajala izpod nadzora, prebujanja študentske politične angažiranosti, gibanja za državljanske pravice, feminizma, ... Mnogi so izhod iz takšnega sveta videli v uporabi različnih drog in oblikovale so se zanimive mladinske subkulture. Ena najbolj znanih se je razvila v mestni četrti San Francisca Haight-Ashbury, kjer so se oblikovale tudi številne glasbene skupine, kot na primer Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, Jefferson Airplane, Country Joe and the Fish, itd. Kevin Moist (2004, 15 odst.) odkriva, da je ena izmed značilnosti takšnih skupnosti bilo tudi ukvarjanje z različnimi religijami, ki so sestavljale *bricolage* simbolov. V tej religijski sestavljanji so se znašli miti ameriških Indijancev, podobe Shive, Bude, Svetega Frančiška, prakticiranje astrologije, zen budizma, tantre, ...

Uporaba drog pa ni pripomogla zgolj k nastanku svetle in »miroljubne« glasbe, ampak tudi k nastanku »demonične poezije«. Temačnost šestdesetih je ob Rolling Stonesih uspelo ustvarjati tudi skupini The Doors s pevcem Jimom Morrisonom, čigar glas je z leti postajal vse bolj napadalen. Tudi Morrison je tako kot Dylan pesmi ustvarjal zelo podobno poeziji in jih interpretiral na revolucionaren način. Mnogi menijo, da je ravno on eden utemeljiteljev

The Doors – *Waiting for the Sun*, The Police – *Invisible Sun*, Jackson Brown – *People of the Sun*, ...

rocka kot umetnosti in dekadentnega bohemskega življenja značilnega za rock zvezdnike. Za razliko od Jaggerja, ki je v kulturni televizijski oddaji Ed Sullivan Show namesto refrena *lets make the night together* pel *lets spend the time together*, se Morrison ni nikoli uklonil številnim pozivom cenzure. Ob uporabi drog je »Morrison s svojo stopnjevalno histerijo in senzualnostjo vedno bolj spominjal na pevce gospela, in to na tiste, ki so se zaobljubili hudiču« (Barbarič 2000, 71). Oznako »hudičevega preroka« bi si v popularni glasbi zaslužili še mnogi izvajalci in izgleda, kot da bi si »hudičevo štafeto« predajali iz desetletja v desetletje. Iggy Pop, ki je poskušal nekako združiti obnašanje Jaggerja in Morrisona, je svoj nastop potenciral do ekstremov. Bruhal je na odru, se metal z njega in se valjal po črepinjah. Za zgražanje v osemdesetih je skrbel samooklicani »princ teme« (Prince of Darkness) Ozzy Osbourne, nekdanji vokalist skupine Black Sabbath, ki jo bom podrobneje obravnaval v naslednjem poglavju. Ozzy si je vzdevek več kot zaslužil, saj je s številni dejanju pripomogel, da se je moralna panika osemdesetih osredotočila na simbole satanizma. Pred televizijskimi zasloni je na primer odgriznil glavo belemu golobu, na enem izmed koncertov pa še glavo netopirju. Krščanska javnost v Ameriki je seveda incident z golobom takoj povezala s simbolnim uničenjem Svetega duha, ki v krščanski simboliki nastopa v tej podobi (Moreman 2003). V devetdesetih se je medijska podoba »hudiča« prenesla na kontroverznega Marilyn Mansona z vzdevkom Antikrist Superstar, ki ga je ameriški »biblijski pas« celo označil za krivca pokola na srednji šoli Columbine (Cordero 2009).

4 DEMONIZACIJA GLASBE

V neredkih religioznih oblikah je glasba namenjena omami, ekstazi. Preseganje človeške danosti, na katero se usmerja tista lakota po neskončnem, ki je lastna človeku, naj bi dosegli s sveto blaznostjo, z besnenjem ritma in inštrumentov. Takšna glasba ruši meje individualnosti in osebnosti, človek se v njej sprosti bremena zavesti. Glasba postane ekstaza, zamaknjenje, osvoboditev od lastnega jaza, zedinjenje z vesoljstvom. Profanirano vrnitev tega tipa doživljamo danes večinoma v rock-glasbi in pop-glasbi. Festivali te vrste so protikult grške smeri – veselje rušenja, odstranitve vsakdanjih meja in utvara o odrešenju v osvoboditvi od lastnega jaza, v divji ekstazi hrupa in množice. Gre za odrešenjske praktike, katerih oblika odrešenja je sorodna mamilu in hkrati temeljito nasprotna krščanski veri v odrešenje. Tako je logična posledica, da se v tem območju danes razširja vedno več satanskih kultov in stanskih glasb, katerih nevarne moči v hotenem spodkopavanju in razkrajanju osebe še ne vzamejo dovolj resno.

(Ratzinger 2009, 37)

Besede papeža Benedikta XVI., ki jih je leta 1986 kot kardinal Joseph Ratzinger objavil v spisu z naslovom Bogoslužje in cerkvena glasba, močno povzemajo zakoreninjeno filozofijo svetega Avguščina v krščanski veri. Ratzinger je zanimivo napisal kar nekaj spisov, ki govorijo o načinu glasbenega izvajanja v cerkvah, osredotočenega na njegovo tesno povezavo s katoliškim bogoslužjem. V Kompendiju, ki spremlja Katekizem Katoliške Cerkve, je med člani, ki govorijo o cerkveni glasbi na primer zapisal zahtevo, da naj petje ne izraža toliko čustev in vzdihovanj, ampak naj ima tiste štiri odlike vsake dobre molitve: častilno, zahvalno, zadostilno in prosilno razsežnost. Benedikt XVI. ima najverjetneje najbolj osebno in predvsem teološki odnos do cerkvene glasbe kot katerikoli papež pred njim (Škulj v Ratzinger 2009, 5-6). Zanimivo, da kot glasbenik in odličen poznavalec klasične glasbe v svojem teološkem razmišljanju o pomenu popularne glasbe ostaja znotraj religijskega okvira, ki deli glasbo na dobro (namenjeno Bogu) in slabo (namenjeno Hudiču). Lahko govorimo torej o glasbi, ki je *divinizirana* in glasbi, ki je temu diametralno nasprotna, *demonizirana*. Demonizaciji glasbe lahko sledimo skozi celotno obdobje srednjega veka, v katerem določene prakse postanejo prepovedane ali nezaželeni. Ena izmed najbolj očitnih, kateri so se poskušali izogniti, je bila uporaba t. i. tritonskega intervala, ki v zahodni civilizaciji predstavlja disonanco. Interval je bil pogosto označen kot »diabolus in musica« ali »hudič v glasbi«, kateremu so se zavestno odpovedali številni srednjeveški skladatelji. Konotacije, ki jih je zato prevzel ta disharmoničen model, govorijo o hudičevi, grozljivi, zastrašujoči in moreči glasbi. Zvok »zla« je v klasični glasbi postal sprejet šele v obdobju baroka in vse od takrat predstavlja sredstvo za ustvarjanje napetosti (Wikipedia 2010b). V popularni glasbi mu lahko sledimo vse od bluesa pa do sodobnega heavy metala, a o tem več v naslednjem poglavju.

Demonizacija, ki smo ji lahko priča še danes, je v veliki meri odvisna od pripisovanja posebne moči, ki jo ima glasba. Zmožnost »zasušnjevanja duše« niso prvi prepoznali kristjani, ki so strastno zažigali plošče Elvisa Presleya v petdesetih, temveč že stari Grki. Glasbo, ki v sebi nosi potencial destabiliziranja družbenega reda lahko najdemo že v razmišljanjih antičnega misleca Platona in njegovem delu Država. Revolucionarni naboj, ki je sposoben destabilizirati javno in privatno sfero opisuje takole:

Nezakonitost se z lahkoto in ne da bi kdo to opazil prikrade v glasbo. To odstopanje od zakonov, ki vladajo glasbi se vsem zdi samo igra in tako nihče ne pomisli na škodo, ki jo prinaša. Škoda, ki jo prinaša, obstoji v tem, da se nezakonitost polagoma, korak za korakom uveljavlja in skrivaj prodira v šege in življenjske navade; od tod se širi dalje in začne zastrupljati javno življenje; nato se z veliko drznostjo loti zakonov in ustave, dokler ne postavi na glavo vsega zasebnega in javnega življenja. Voditelji države morajo paziti na to, da se jim v telesno in duhovno vzgojo ne prikrade nobena redu nasprotna novost, njihova skrb bodi, da ostane vse, kolikor je mogoče, nespremenjeno. Novosti v glasbi se je treba varovati, sicer je ogrožen celoten red v državi.

(Platon v Amalietti 1986, 20) ⁴³

Izgleda, kot da bi Platon pred več kot 2300 leti bolje razumel pomen punka kakor večina sodobnih muzikologov. Popularna glasba v sebi nosi nekakšen prevratniški naboj in kot ugotavlja Muršič, so se tega zavedali tudi vsi totalitarni režimi. V sebi združuje politični razsežnosti, ki delujeta na dva načina. Na eni strani popularna glasba mladini predstavlja ideološko-socializacijsko kulturno mrežo, preko katere najstniki postajajo uspešni pripadniki potrošniške družbe. S tem potrošniška pop glasba deluje kot lepilo, »ki ne lepi le ust, ampak zavira kakršnokoli možnost racionalnega premisleka, saj opeva predvsem mitološko brezskrbnost bivanja« (Muršič 1995, 41). Na drugi strani pa se v popularni glasbi skriva pravi družbeni dinamit, ki se manifestira v procesu individuacije in njegovi nezmožnosti sobivanja s totalitarno kolektivnostjo (prav tam). Prava moč rocka na primer leži v njegovi želji po (ob)čutenju. Posameznik v »hrupu« zvočnikov doživlja njemu lastno telesno reakcijo, ki prične osvobajati telesni gib. Rock glasba je preprosta, a vendar zelo agresivna (Brake v Muršič 1995, 18). Kot smo videli v drugem poglavju, je zahodni svet s pomočjo krščanstva to »premikajoče se telo« uspešno oropal njegovega primarnega in potencialno nevarnega gibanja. Ko je mladina v obdobju bebopa, rock'n'rolla, punka, heavy metala pričela razbijati stole in koncertne dvorane, se je vselej oglasila »kritična morala«, ki je poskušala (re)definirati pomen glasbe in vzpostaviti sistem dobre, lepe, poslušljive in velikokrat tudi božje glasbe.

Koncept, ki v sodobnem času demonizira glasbo, je tudi tako imenovana moralna panika, ki se je izoblikovala s pomočjo religije, danes pa vključuje tudi politične ter medijske dejavnike. Družbeni moralisti, med katerimi so velikokrat tudi predstavniki ali pripadniki raznih cerkvenih skupnosti, so še posebej dejavni v Ameriki, kjer tudi korenini »hudič« popularne kulture in s tem glasbe. Moralne panike so na primer v 30-ih povzročali gangsterski filmi, v 40-ih in 50-ih horror stripi, rock'n'roll, ter v zadnjih petdesetih letih heavy metal

⁴³ Glej tudi Platon 1976, Cristaudo 2003.

glasba, hip-hop, računalniške igrice, nasilje na televiziji, Harry Potter, Da Vincijeva šifra, itd. (Soulliere 2010). Presleyevo svobodno prepuščanje izrazu telesa je na glavo obrnilo celotno Ameriko in dobo, »ki se je šele začela reševati tradicionalnih viktorijanskih spon« (Street v Muršič 1995, 43). Povsem jasno so k prepovedi takšne glasbe klicali številni cerkveni voditelji in zažiganja njegovih plošč so se odvijala na javnih mestih. »Menda so v Odboru za mladostno prestopništvo in kriminalno komisijo v Houstonu leta 1955 prepovedali več kot 50 pesmi v enem tednu.« (prav tam).

Moralno paniko vodijo posamezniki ali skupine, ki se imajo za javne »branitelje morale«, novodobni »križarji«, ki se poslužujejo različnih taktik vplivanja na širšo javnost, največkrat s pomočjo medijev. Njihovo delovanje in celoten potek nastajanja moralne panike Stanley Cohen opisuje v petstopenjskem modelu: (1) V družbi mora obstajati določena zaskrbljenost nad vplivom posamezne »nemoralne« ali »sporne« stvari. (2) Zaskrbljenost vodi do povečane sovražne nastrojenosti ali nasilja, ki prične to stvar označevati kot »sovražno družbi« (z izpostavljanjem t. i. folk devils – ljudskih hudičev). (3) To privede do splošnega konsenza in razširitvijo javnega mnenja, da je grožnja resnična in splošno prisotna. (4) Javnost se na grožnjo odzove s pretirano reakcijo in nesorazmernim občutkom za dejansko stanje. (5) Čeprav lahko potencial moralne panike v družbi »vre« tudi nekaj let, je samo obdobje izbruha panike kratkotrajen pojav⁴⁴ (Cohen v Soulliere 2010, 4. odst.). Vzpostavitev moralne panike v družbi lahko privede tudi do uvajanja različnih cenzur. »O cenzuri govorimo vedno, kadar določeni ljudje uspešno vsilijo svoje politične ali moralne vrednote, tako da prepovejo besede, podobe ali ideje, ki se jim zdijo žaljive.« (Heins v Muršič 1999b, 180). Eno najhujših glasbenih represij sta zganjala nemški nacistični in sovjetski stalinistični režim. Utemeljevala sta jo tako z glasbenimi kot povsem zunajglasbenimi razlogi. Jazz, atonalno glasbo in glasbo židovskega porekla je nacistična ideologija poimenovala izrojena glasba (entartete musik). Vse melodije, ki so prihajale iz druge strani Atlantika so proglasili za džungelske in dekadentne, z enako vnemo pa so se spravljali tudi na sodobno glasbo, v kateri je ustvarjalo nekaj Judov (Muršič 1999, 185).

Popularna glasba ni najbolje zapisana tudi pri vernikih še bolj pa pri fundamentalistih katerekoli vere. Tem glasba predstavlja zgolj hudičevo delo in njegovo orodje za pridobivanje

⁴⁴ Bulc (1999) meni, da se Cohenovega modela analize moralne panike, ki ga je utemeljil v 70-ih, danes ne da več aplicirati tako zlahka. Razlog za to tiči v spremembi družbe in predvsem sodobnem medijskem diskurzu, kjer je moralna panika postala ena izmed uveljavljenih novinarskih praks. V želji po doseganju čim več gledalcev, bralcev ali poslušalcev se mediji poslužujejo kratko trajajočih škandalov s katerimi želijo ustvariti zgodbo, ki bi se dobro »prodajala« vsaj nekaj tednov.

duš. Islam deluje na prvi pogled najbolj sovražen do glasbe, a se v njegovi bogati zgodovini opazi močna glasbena tradicija. »Koran sicer na nobenem mestu ne prepoveduje glasbe, vseeno pa se muslimanom glasba kaže kot nevarno početje, ki bi lahko (zaradi pogoste navezave na kombinacijo spolnosti in alkohola ob njenem "uživanju") odvrnilo od boga.« (prav tam, 187). Kljub temu so številni kalifi imeli glasbenike, pevce in plesalce na svojem dvoru, sufijski in derviški redovi pa uporabljajo glasbo (tudi povsem posvetne instrumente in celo napeve) pri svojih verskih dejavnostih in ekstatičnih izkušnjah (prav tam). Pravoverni muslimani so na popularno glasbo vedno gledali skeptično, islamistični fanatiki pa so se nanjo spravili s prav posebno vnemo, kar je še posebej očitno vseh »pravovernih« islamskih deželah, ki jih vodijo radikalna gibanja in stranke (Petley v Muršič 1999, 184).

Branitelje ameriške morale predstavlja tako imenovana krščanska desnica⁴⁵, ki bi jo lahko definirali kot versko, politično in družbeno gibanje, ki nasprotuje modernistični-liberalni teologiji in zavrača vsakršno spremembo tradicionalnih vrednot ter družbenih norm. To so ultra-konzervativne ideologije, ki temeljijo na ortodoksnem, evangeljskem protestantizmu, ki se mu lahko upravičeno reče krščanski fundamentalizem. Pripadniki krščanske desnice, ki kot poslednjo resnico upošteva Sveto pismo, so vedno bile tudi številne znane osebnosti iz področja politike, ekonomije, umetnosti, itd. (Soulliere 2010, 13. odst.). V imenu družinskih vrednot se je krščanska desnica vselej borila s političnim vplivom na državo in tako postala eden najmočnejših dejavnikov ameriške kulture. »Satanov vpliv« so fundamentalisti odkrili v množici sodobnih aktivnosti, med katerimi jih je največ temeljilo v popularni kulturi. Zelo podobno lovu in pregonu čarovnic v 15. stoletju v Evropi so ameriški fundamentalisti posegli v svet računalniških iger, literature, televizije, filma in seveda glasbe (Moreman 2003, 1 odst.). Mišljenje moralistov v večni primerov ni podvrženo nobeni kritični presoji, ampak preprosti enačbi, da na primer poslušanje »nasilne glasbe« povzroča nasilje med mladimi, ali najbolj znan očitek, da je za strelske pohode na številnih srednjih šolah krivo igranje nasilnih računalniških igrice. Oba omenjena primera seveda ne vzdržita izpostavljene korelacije, saj na posameznikovo obnašanje vpliva nešteto kulturnih dejavnikov in ne zgolj poslušanje skupine Iron Maiden⁴⁶. Poglejmo sedaj podrobneje dve glasbeni obdobji ali žanra, ki sta v skladu z moralno paniko doživela družbeno in glasbeno demonizacijo.

⁴⁵ V Ameriki imenovana tudi religijska desnica ali evangeljski blok je najmočnejše prisotna na konzervativnem jugu in jugovzhodu. Geografsko bi jo lahko omejili tudi z religijskim pojmom »biblijskega pasu« (Bible Belt), ki zajema države juga in srednjega vzhoda z izjemno visoko religijsko participacijo in prežetostjo vsega družbenega življenja z religijo.

⁴⁶ Izredno zanimiv in provokativen se mi zdi odgovor Waynea Cristauda na vprašanje vpliva »nasilne« glasbe. Največje »zlo«, ki se je bilo rodilo v času nacistične Nemčije, je poslušalo izredno prijetno glasbo. Popularna

4.1 Jazz

*Asketstvo – že lepo in prav, toda tudi Cerkev se mora malo prilagoditi:
kino, radio, jazz in tako dalje – čemu bi se morali odreči požirku cerkvenega vina
in veselim znanstvom?*

(Jung 1996b, 124)⁴⁷

Danes se nam zdi povsem neverjetno, da je lahko jazz⁴⁸ v Ameriki in številnih drugih državah po vsem svetu bil simbolno opredeljen kot »zlo«. Vse od obdobja ragtimea v prvem desetletju 20. stoletja, preko zlate dobe jazza 20-ih in 30-ih, swinga in divjega bebopa 40-ih, se je na glasbeni slog pričelo lepiti polno pridevnikov, ki so ga označevali kot divjega, primitivnega, razuzdanega in hudičevega. Merriam (2000, 194) meni, da nam to izjemno jasno kaže, kako lahko glasbo, in v tem primeru ne posameznih zvokov, simbolno razumemo na ravni čustveno pripisanega kulturnega pomena. Zanimivo je dejstvo, da čeprav se je jazz razvijal v velikih ameriških mestih⁴⁹, se v začetnih obdobjih ni mogel otresti »primitivnosti«, ki je bila najverjetneje osnovana na odkritem rasizmu do črnih izvajalcev. Med leti 1920 in 1940 se ga je nenehno napadalo v javnih medijih in velik del ameriške populacije mu je začel pripisovati celo vrsto grehov, ki bi naj »škodljivo« vplivali na družbo. S tem je jazz postal nekakšno žrtveno jagnje ameriških problemov. Dr. Schlapp, profesor nevropatologije je leta 1925 za ameriško glasbeno revijo Etude izjavil: »Če bo šlo v tej deželi tako naprej, bomo zdrveli naravnost v katastrofo. Naša čustvena nestabilnost je posledica priseljevanja, avtomobilov, jazza in filmov.« (v Merriam 2000, 192). Komentar urednika revije ob tej izjavi pa je zadevo samo še bolj zaostрил: »Vemo, da jazz v svojih zloveščih vidikih hudo škodi duhu in telesu mladih, ki se še niso dovolj razvili, da bi lahko kljubovali skušnjavam. Morda to pojasnjuje, zakaj je danes v Ameriki stopnja kriminala tako visoka.« (prav tam). Eden izmed očitnih razlogov propadanja naroda in s tem tudi slehernega posameznika se je imenoval jazz.

glasba nacistične Nemčije je bila živahna, vesela in presenetljivo svetla. Leta 1938 je 60 % radijskega programa v Nemčiji bilo posvečeno predvsem plesni in lahkotni glasbi (Cristaudo 2003, 6. odst.).

⁴⁷ Citat Carla Gustava Junga je seveda vzet izven konteksta njegovega razmišljanja o avtonomiji nezavednega, a ima pomembno težo za mojo nalogo, ki skozi popularno glasbo poskuša odkrivati (ne)prilagajanje posameznih religij, predvsem krščanske.

⁴⁸ To, kar danes večina ljudi razumeva pod pojmom jazz, zapletene in težko poslušljive improvizacije, je zgolj eden izmed glasbenih slogov, ki se pričnejo razvijati v 40-ih letih 20. stoletja. Vse do tega obdobja jazz velja predvsem za plesno glasbo.

⁴⁹ Z nastanek jazza je izrednega pomena predvsem New Orleans, ki se je zaradi svoje zgodovine močno razlikoval od drugih ameriških mest. Amaliotti (1986, 95) ga poimenuje sodobni Babilon različnih ras, jezikov, narodnosti, religij in glasbenih zvrsti. Mesto so v svoji kolonialni posesti imeli tako Francozi kakor Španci, z obema kulturama pa so se pomešale še afriške, angleške, irske in nemške kulture.

Nanj so lahko nalepili vse, od kriminala do norost. Simbol barbarstva, divjaštva in živalskosti so seveda razumeli tudi kot protikrščanski simbol. Mesto Sion v državi Illinois si je na primer ohranitev in upravičilo biblijskega imena poskušalo zagotoviti s sežiganjem jazzovskih plošč. Merriam še navaja dve zanimivi izjavi ameriških duhovnikov. Prvi je menil, da razni jam sessioni in »kanibalske ritmične orgije jemljejo mesto v naši družbeni shemi vrednot, in peljejo našo mladino na zgodnjo pot v pekel«, medtem ko je drugi v jazzu videl zloveščo zaroto, saj bi si ga naj »iz osrednje Afrike sposodila tolpa bogatih mednarodnih boljševoikov iz Amerike, pri čemer je bil njihov cilj, da bi udarili po krščanski družbi po vsem svetu.« (prav tam, 192-193).

Jazz se je iz Amerike počasi razširil po vsem svetu in v številnih državah postal prepovedan. Za grožnjo civilizaciji je bil prepoznan na Irskem, v Rusiji je za njegovo izvajanje bila izdana denarna ter zaporna kazen in tudi v Mehiki so želeli omejiti vpliv ameriške »imperialistične« glasbe (prav tam). Med leti 1934 in 1945 se je jazz skrtil za imenom swing, ki so mu ga namesto »hot jazz« nadeli puritanski glasbeni uredniki londonskega BBC-ja. Uspeha, ki ga je doživljala glasba v Ameriki po obdobju gospodarske krize in odpravi prohibicije, ni povsem pričakoval nihče. Srednji razred je ponovno začel uživati blaginjo in denar je začel krožiti tudi na področju zabave. Swing je vstopil v hollywoodski film in tako postal eden najprepoznavnejših atributov velesile⁵⁰ (Amalietti 1986, 181-182). To »plesno obdobje« se je končalo v začetku 40-ih let, ko se je v jazz začelo vnašati vse več disharmoničnih vzorcev. Žanr, ki je nastal, se je imenoval bebop in je bil nekakšen odgovor na čas, v katerem so brezskrbno uživanje zamenjali globalni družbeni konflikti. Konec iluzij o »večnosti« kapitalistične družbe je prineslo tudi konec »iluzije« harmoničnosti v klasični glasbi, ki je prav tako pričela uporabljati disonance. Za razliko od vesele in poskočne glasbe swinga se je v bebop prikradel že omenjeni »hudič v glasbi«. Kontrolirana uporaba disonanc je postala ena izmed značilnosti, ki so dodatno spodbudile improviziranje v jazzu. Bebop, ki predstavlja začetek modernega jazzu pa je pomemben predvsem zaradi specifične skupnosti, ki se je začela oblikovati okrog njega. Če se je swing odpiral v svet, je bil pomen bebopa njegovo nasprotje in pomenil poseben način življenja in razmišljanja⁵¹. Zaradi pomanjkanja plesnih elementov in svoje »neposlušljivosti« je izgubil

⁵⁰ Velja opozoriti, da se je ameriška ekspanzionistična politika vselej močno oklepala tudi popularne kulture. »Združene države niso osvajale sveta samo s tanki, podmornicami, letalonosilkami, letali in atomsko bombo, temveč tudi z hollywoodskimi filmi, kokakolo, nebotičniki, dolarji, avtomobili, knjigami in jazzom.« (Amalietti 1986, 5-6).

⁵¹ Mnogi črni glasbeniki v Harlemu so v štiridesetih letih sprejeli muslimansko vero, ki jih je spominjala na »njihove predsuzenjske čase«. Študirali so arabščino, nosili turbane in muslimanska oblačila. Nova religija jim je

velik delež belskega poslušalstva in (ponovno) pričel postajati črna glasba. Njegova ekskluzivnost se je poudarila s posebnim jezikom, ki so ga uporabljali glasbeniki in njihovo občinstvo, imenovani beboperji ali boperji, kasneje pa se je to ime spremenilo v bopsterja in končno v hipsterja. Lahko bi rekli, da je to prvi moderni subkulturni tip v Ameriki. Hipster je predstavljal osebo, ki je vedno pri stvari, med prvimi, največji frajer, moderen in izzivalen. Njegova govorica je bila preprosta, jedrnata in je v veliki meri odsevala novo zavest tistega časa. Najpogostejše in osrednje besede so bile: cool (mirno, »frajersko«, ...), crazy (noro, »odštekano«, ...), funky (divje, plesno, ...), dig (»vštekati«, dojeti, ...), straight (ortodokсно, trezno, ...), shit (sranje, hašiš, ...), square (omejen, ...), uptight (noro, napeto, divje, ...) (Muršič 1995; Amalieti 1986).

Jazzovska skupnost je s tem naredila zanimiv premik, ki je tako glasbenike kakor njihovo poslušalstvo pričel ločevati od širše družbe, in kot pravi Merriam, je ta ločitev bila psihološka, družbena in fizična. Vzroke za to lahko najdemo v treh dejstvih: (1) da splošno občinstvo zavrača jazz in jazzovskega glasbenika; (2) da je jazzovski glasbenik po svoji volji ali po volji drugih, ločen od javnosti zaradi narave svojega poklica enako kot skupina njegovih oboževalcev, ker je povezana z njim; (3) da se zaradi narave svojega poklica glasbenik (in z njim njegovo občinstvo) sooča z dilemo, ali je ustvarjalec ali komercialni zabavljaj, ti dve protislovni vlogi pa povzročata zmedo glede njegovega položaja (Merriam 2000, 113-114). Ločitev od tega družbenega in popularnega je velikokrat bilo označeno kot nekaj deviantnega. To je značilno tudi za obdobje osemdesetih let, ko je zanimiv razcvet doživljala glasba heavy metala.

v slabem družbenem položaju (po)vrnila vero v lastno dostojanstvo. Za številne verske konverzije pa je obstajal tudi veliko bolj praktičen razlog, saj je po drugi svetovni vojni ameriški zakonik muslimane označeval z belci. Črnski glasbeniki so s tem na svoje osebne izkaznice dobili pečat W (white-bel), kar jim je omogočalo svoboden dostop v vse hotele in restavracije, sicer rezervirane za belce (Amalietti 1986).

4.2 Heavy metal

*Družba je tradicionalno poskušala najti grešnega kozla za svoje probleme.
Torej, tukaj sem.*

*Marilyn Manson
(ovitek videokasete *Dead to the World*, 1998)*

Leta 1984 je žena senatorja in kasnejšega predsedniškega kandidata Ala Gora, Tipper Gore slišala, kako si njuni dve majhni hčeri veselo prepevata uspešnico *Darling Nikki*, pesem, ki jo je glasbeni izvajalec Prince posnel za film *Purple Rain*. Zgrožena nad besedilom, ki je opisovalo masturbacijo mladega dekleta, se je odločila, da takšni »hudičevi« glasbi za vselej naredi konec. Z ženami znanih ameriških politikov je v medijih začela moralno paniko, ki ji je sledila ustanovitev centra za nadzor glasbene vsebine – Parents Music Resources Center (PMRC). Ob pop popevkah, ki so vsebovale seksualne konotacije, se je največji plaz »moralističnih« kritik osredotočil na žanr hard rocka in heavy metala. Branitelji vrednot ameriške družine so subverzivno moč rock glasbe prepoznali v »zločinih, ki služijo čaščenju hudiča« (Moreman 2003, 16. odst). Na povečano stopnjo nasilja med mladimi naj bi v veliki meri vplival heavy metal s svojim zvokom, besedili in celotno vizualno podobo⁵². Moralno degradacijo ameriške družbe je PMRC poskušal dokazovati tudi na senatnih zaslišanjih leta 1985, kamor so bili poklicani tudi rock glasbeniki. Skozi celotno zaslihanje se je rock glasbo opisovalo kot: »kugo, polno sporočil o seksualni promiskuiteti in biseksualnosti, incestih, sado-mazohizmu, satanizmu, uporabi drog in alkohola ter nenehne sovražnosti do žensk.« (prav tam). Glasbena industrija, ki se je trdno borila proti cenzuri svojih izdelkov, je ob koncu zaslihanj pod političnim pritiskom sprejela odločitev o jasnem in vidnem označevanju glasbenih vsebin, ki potrošniku onemogočajo zavajanje nakupa⁵³. PMRC je istega leta izdal tudi seznam petnajstih »umazanih« skladb (The Filthy Fifteen) s spornimi besedili pesmi, izmed katerih jih je devet pripadalo skupinam hard rocka in heavy metala. Med njimi je bila tudi skupina Black Sabbath, s katero se je demonizacija najbolj »demonškega« glasbenega žanra sploh začela.

⁵² Robert Walser poudarja, da je PMRC svoje razumevanje popularne glasbe oblikoval na t.i. hipodermičnem modelu komunikacije ali hipodermične igle. Ta predvideva obliko enosmerne komunikacije, pri čemer glasba svojo vsebino vbrizga v poslušalce, ki se ne morejo braniti ali upirati. Takšne trditve so lahko zgolj anekdote in namigovanja saj nobena analiza ni zmožna neposredno povezati heavy metal glasbe s samomorom, satanizmom ali kriminaliteto (v Longhurst 2008, 200).

⁵³ Nalepka Parental Advisory, ki je v uporabi vse od takrat, se je v glasbeni industriji oprijela tudi posmehljivega vzdevka »Tipper Sticker« (»nalepka gospe Tipper«).

Chris Welch v biografiji skupine Black Sabbath meni, da je glasba mladih fantov iz Birminghama ob koncu šestdesetih let predstavljala vse tisto, kar je takratni rockovski val zavračal. Skozi šestdeseta je rock postal neločljivo povezan z liberalno ameriško težnjo po miru in ljubezni. Ta ideja je marsikoga pustila povsem hladnega, predvsem mladino iz delavskega razreda, ki se ni mogla poistovetiti z utopičnimi željami in iskanjem »transcendentalne« zavesti. Veliko bolj jo je skrbelo kako dobiti delo, hiter avto ali dobro punco. Trend »psihadeličnega rocka« je izločil torej veliko potencialnega poslušalstva, ki se je našlo v nekoliko tršem rocku (v Moreman 2003, 5. odst.). Skupina Black Sabbath, ki jo večina avtorjev šteje za prvo heavy metal skupino, je prihajala iz revnega in delavskega sloja. Svojo družbeno frustracijo so ob začetnem preigravanju bluesa kmalu izpilili v novejšem in izvirnejšem zvoku ter besedilih, navdih zanju pa so dobili v eni izmed grozljivk Borisa Karloffa. Lahko bi rekli, da se je heavy metal rodil v petek 13. februarja leta 1970, ko je skupina Black Sabbath izdala istoimenski album (prav tam, 7. odst.). Distorzija kitar in ustvarjanje težkega, temačnega ambienta z grozljivimi besedili je ustvarilo temelj, ki se ga je nemudoma označilo za okultnega in »hudičevega«. Z uporabo »prepovedanega« tritonskega intervala in besedili pesmi, ki opisujejo Hudiča⁵⁴, so ustvarili glasbeni žanr, ki mu lahko v bogati diverzifikaciji sledimo še danes⁵⁵. Podobno glasbeno logiko, morda nekoliko manj demonično, so uporabile tudi druge skupine, ki veljajo za začetnike žanra, na primer Led Zeppelin, Deep Purple, Uriah Heep, Judas Priest. Kitare so iz E uglasili za terco nižje v D in s tem poudarili »težko« atmosfero, ritmičnost riffov in visok vokal. Kot pravi Robert Walser tudi heavy metal kot vse druge oblike rocka svoje glasbene značilnosti v veliki meri dolguje vplivu bluesa⁵⁶. »Harmonična razvijanja, linija vokala in kitarske improvizacije se v največji meri naslanjajo na pentatonične lestvice, izvedene iz bluesa. Stoki in kriki heavy metal kitare, ki se sedaj izvajajo z divjimi udarci po strunah in s preobremenjevanjem ojačevalcev, izhajajo iz "bottleneck" igranja Delta Blues glasbenikov in iz zgodnejših afro-ameriških vokalnih stilov.« (Walser 1997, 69). Mnogi glasbeniki rocka in heavy metala so priznali, da so se svoje

⁵⁴ Uvodni verzi albuma in s tem »domnevno« tudi žanra se pričenjajo z: *What is this that stands before me? Figure in black which points at me, turn around quick, and start to run, find out I'm the chosen one. Oh nooo!* (Black Sabbath, Black Sabbath, album Black Sabbath 1970, Vertigo).

⁵⁵ Du Noyer (2004) ob neupoštevanju prepletanja posameznih glasbenih žanrov v enciklopediji glasbe navaja sledeče podzvrsti: doom metal, speed in trash metal, death metal in grindcore, progresivni metal, funk metal, nu metal. Temu seznamu moram definitivno dodati sicer manjši, a vendar prisoten žanr krščanskega metala, ki namesto povečevanja »temačne« strani raje uporablja evangelizacijo.

⁵⁶ Walser meni, da lahko heavy metal primerjamo tudi z določenimi značilnostmi klasične glasbe. Ob uporabi disharmonij zanimiva podobnost obstaja v močni basovski liniji, ki jo lahko opazimo v Wagnerjevih »temačnih« delih. Podobnost leži tudi v stilu vokalne produkcije, ki je v heavy metalu identična opernemu petju 19. stoletja. Kakor Bach in Mozart tudi številni glasbeniki heavy metala (predvsem kitaristi) niso obiskovali glasbenih šol, a dosežajo podobne ravni virtuoznosti igranja (v Dunn in drugi 2005).

tehnike igranja učili ob poslušanju izvajalcev kot so B. B. King, Buddy Guy, Muddy Waters, njihovih angleških sodobnikov Erica Claptona in Jimmyja Pagea, ali preko virtuoznosti Jimija Hendrixa (prav tam).

Kar sproža napetosti glede heavy metala v javnosti, je ob njegovem agresivnem zvoku predvsem vizualna podoba, ki ga spremlja. Moralisti jo prepoznajo kot šokantno in kot pravi Cristaudo je to tudi njen namen. Brez dvoma lahko trdimo, da heavy metal odpira vprašanja o moralni gotovosti. Cristaudo heavy metal na primer opisuje kot glasbo štirih D-jev: Darknes (tema), Despair (obup), Destruction (uničenje) in Death (smrt). Analiza glasbe, ki govori o takšnih temah nam lahko v veliki meri pomaga pri razmišljanju o specifičnosti dobe, v kateri živimo. Lahko nam predstavlja enega izmed odgovorov na vse večjo racionalizacijo in »odtujenost« med ljudmi (Cristaudo 2003, 18. odst.). Pravi problem sodobnega sveta morda ni v tem, da ljudje ne občutijo harmonije, ampak dejstvo, da ne občutijo sploh ničesar več. To se je tudi manifestiralo v punku, ki je prepeval, da postajamo »čudovito prazni⁵⁷« (prav tam, 8. odst.).

Začetne poskuse bendov vizualiziranja heavy metala se je z leti izpililo do neverjetne natančnosti in vzpostavilo svojevrstno demonično estetiko. Ta je veliki meri razlog, da se mnoge razprave o heavy metal glasbi v javnosti ali medijih pričnejo z vprašanjem satanističnega vpliva. Simbolni svet znotraj katerega uspeva ena najbolj estetsko dovršenih subkulturnih skupin, metalcev, sproža številna nelagodja v javnosti in še posebej v religijskih krogih. Človeške kosti in lobanje, razmesarjena telesa, goreči in obrnjeni križi, pentagrami, upodabljanje smrti in Hudiča, vse to močno izziva ustaljene religijske norme in simbole. Heavy metal se zavestno odloči za »temačne« binarne opozicije religijskemu svetu, ki je svetel, zlat, barvit, jasen, »lep«, ... Njegova osnova ni »sveta« ekstaza, ampak »tuzemska« agonija.

Najostrejši protipol krščanski religiji lahko znotraj heavy metala opazimo v žanru, imenovanem black metal. Ta za razliko od bolj ali manj uspešnih izvajalcev, ki s svojo glasbo in nastopom zgolj provocirajo ter izrabljajo demonične simbole, nastopa veliko bolj ideološko. Njegov razvoj korenini v Evropi, predvsem v skandinavskih državah. Simboliko črpa iz satanizma, skandinavskih mitologij, nihilizma, poganstva, vampirizma, itd. Ideologija, ki poudarja individualizem in zavrača vsakršno podrejenost višji avtoriteti, se napaja tudi v knjigah kot sta La Veyeva Satanova biblija ali Nietzschejeva Volja do moči. Z avtoritarno držo predvsem opozarjajo na hipokrizijo krščanske cerkve, ki s svojimi koncepti želi

⁵⁷ Pesem skupine Sex Pistols *Pretty Vacant* so slovenski Pankrti prepesnili v *Lepi in prazni*.

zaslužjiti posameznikovo mišljenje. Mnogi bendi black metala zato izvor vseh družbenih problemov najdejo prav v krščanstvu⁵⁸. Največjo popularnost in zgražanje javnosti je žanr vzbudil v začetku 90-ih let na Norveškem z ustanovitvijo skupin Mayhem, Burzum, Immortal, Satyricon, itd. (Cordero 2009). Surova ledenost skrajnega black metala je hitro prišla na slab glas zaradi vrste sprevrženih prekrškov in zločinov. Protagonisti so skrivali obraze za mrtvaško belimi ličili ter psevdonimi, takšna anonimnost pa jim je omogočala izpostavljanje različnim dvomljivim prepričanjem, kot na primer satanizmu, poganstvu in nacionalizmu. Bendi so si ideološko zaprisegli, da bodo Norveško očistili krščanstva in tako so se pričeli števili požigi cerkva (Du Noyer 2004, 108). Med leti 1992 in 1996 bi naj domnevni pripadniki black metal scene požgali skoraj 50 cerkva in mnogi so svoja dejanja tudi javno priznali. Popularizacijo je žanru še dodatno prinesel uboj kitarista skupine Mayhem, ki ga je zagrešil njegov prijatelj iz skupine Burzum, Varg Vikerns (Cordero 2009).

4.3 Afera Strelnikoff

Merili so v srce in nas zadeli. Mati. Kaj so ti storili!

(Rode v Bulc 1999, 210)

Popularna glasba v Sloveniji je temelje moralnih vrednot spodnesla vsaj v dveh najbolj odmevnih primerih, ki pa nikakor nista primerljiva niti po obsegu niti po širšem družbenem pomenu⁵⁹. Prva simbolna grožnja, ki se je uresničila je bil zagotovo punk, ki je udaril po politični ureditvi. Punk med leti 1977 in 1985 je bil ventil slovenske mladine, ki je popustil pod pritiskom represivnega aparata. Glasba in celotno gibanje je pomenilo nekakšen začetek kritičnega mladinskega civilnega življenja, ki je pripomogel k liberalizaciji Slovenije, predvsem pa širjenju svobode. Oblast, ki je punk poskušala omejiti s cenzuro in raznimi prepovedmi se je sredi osemdesetih let utrudila in priznala svoj poraz. Pomen slovenskega

⁵⁸ Antikrščansko nastrojenost lahko prepoznamo tudi v mnogih imenih skupin death in black metala, kot na primer Deicide – smrt boga, Immolation – žrtvovanje, Morbid Angel – morbidni angel, Averse Sefira – angel maščevanja, Judas Iscariot – Juda Iškarijot, Noctuary – dnevnik nočnih mor, ... (Cordero 2009, 7 odst.).

⁵⁹ »Na Slovenskem (in v bivši Jugoslaviji) smo pod socializmom spoznali eno od bolj bizarnih oblik cenzure, lahko ji rečemo ultralevičarska cenzura. Oblastniki so bili sprva zgroženi in zaskrbljeni nad vdorom dekadentnega ameriškega kapitalističnega in džungelskega jazza, kmalu zatem pa tudi nad drugimi oblikami uvožene popularne glasbe. Istočasno pa je slepa železna pest cenzure udarjala tudi po ljudski pesmi, če si je drznila opevati boga in svetnike, ter po določenih oblikah klasične glasbe (določene opere, arije, avtorji in slogi).« (Muršič 1999a, 177).

punka moramo nujno razumeti v kontekstu avtoritarnega političnega režima, kateremu je predstavljal edino možno alternativno. Bil je ustvarjalno gibanje in rušilec, tuj in neodtujen, hedonističen in utopičen (Lovšin in drugi 2003).

Povsem drugačen primer pa je bila prva moralna panika v samostojni Sloveniji, ki se je zgodila leta 1998, glavno vlogo v njej pa je odigrala slovenska Rimskokatoliška cerkev. Pomladi tega leta je celjska glasbena skupina Strelnikoff, ki se je žanrsko gibala nekje med punkom, heavy metalom in elektronsko glasbo, na naslovnici svojega četrtega albuma imenovanega *Bitchcraft* upodobila sliko Marije Pomagaj iz slovenskega romarskega svetišča na Brezjah. Marija je v rokah namesto majhnega Jezusa držala debelo podgano s krono. Povsem neznana skupina je v nekaj dneh postala najbolj omenjana stvar v slovenskem medijskem prostoru. Verska provokacija je bila uporabljena kot odgovor takratnemu ljubljanskemu nadškofu dr. Francetu Rodetu, ki je žensko pravico do splava označil kot sramotno in nečastno (Bulc 1999). Povsem razumljivo je zatorej dejstvo, da se je prvi oglasil prav nadškof, ki je v tedniku Družina izdelek označil za »sramoten, pošasten, prostaški in nizkoten ter ugotovil, da bi bila hujša žalitev slovenskih vernikov nemogoča« (prav tam, 208). Mladi krščanski demokrati so vložili ovadbo zoper skupino Strelnikoff in njuna vodja Vasjo Ocvirka in Sergeja Steblovnika, ki sta se po nekaj dnevih od izbruha afere znašla na policijskem zaslišanju⁶⁰. Cerkev na slovenskem je strnila vrste in postavila »moralno blokado«. Organizirane katoliške skupine so v cerkvah pričele zbirati podpise dveh peticij, ki sta zahtevali sodno obravnavo primera, katoliški radio Ognjišče pa je ustanovil internetno stran na kateri so se zbirala mnenja ogorčenih (ne)vernikov. 7. marca je bila na Brezjah organizirana maša, ki se jo je udeležilo med sedem in deset tisoč vernikov (ocene v medijih so nihale). Nadškof je med nagovorom ljudi pozval, da naj molijo za te ljudi, kajti »v molitvi sprejemamo nase njihovo bednost, njihovo praznino in opustošenost, njihovo izgubljenost in krivdo in prosimo zanje pred Bogom« (prav tam, 209). Afera Strelnikoff je v slovenski javnosti odprla številna vprašanja o svobodi umetniškega izražanja, odnosu med slovensko državo in cerkvijo ter sami družbeni moči, ki jo poseduje Rimskokatoliška cerkev.

Gregor Bulc (1999), ki je afero poskušal osvetliti skozi modele moralne panike je ugotovil, da je medijsko pokrivanje škandala trajalo samo prvo polovico leta 1998. V poplavi informacij so vsi slovenski mediji pograbili novico in iz nje poskušali ustvariti maksimalno. Moralna panika je v največji meri prizadela slovenske katoliške vernike in Cerkev, ki je

⁶⁰ Epilog primera Strelnikoff je sledil komaj pet let po izbruhu afere. Januarja 2003 se je celjsko okrajno sodišče odločilo, da se obtožba zavrže, saj žalitev ni bila naslovljena na konkretno osebo (Ozmeč 2003).

škandal razumela kot ogrožanje vere in nanj poskušala vplivati skozi politične in medijske institucije. Pod površjem spopada besed in številnih intervjujev lahko opazimo močan ideološki boj, ki tli v slovenski družbi. »(Plošča Strelnikoff) nas je opozorila na to, da niti pojmovanje tolerance niti pojmovanje umetnosti nista dani enkrat za vselej, temveč sta vedno rezultat aktualnih spopadov, pogajanj in dogovorov.« (Muršič 1999a, 177).

5 ŠTUDIJA PRIMERA: U2

5.1 Glasbena pot skupine U2

Začetki skupine segajo v leto 1976, ko je takrat štirinajstletni bobnar Larry Mullen na oglasno desko svoje srednje šole v Dublinu obesil oglas, s katerim je želel poiskati člane za svoj rock bend. Na avdiciji v njegovi domači kuhinji so se oglasili basist Adam Clayton, brata Dick in Dave (The Edge) Evans, ter Paul Hewson⁶¹ (Bono Vox), ki za razliko od ostalih ni znal igrati nobenega glasbila. Skupina si je nadela ime Feedback ter pričela s preigravanjem pesmi punk skupin (The Jam, The Clash, The Sex Pistols), ki so ravnokar pričenjale z glasbeno revolucijo v Veliki Britaniji. Nekaj mesecev kasneje se je skupina preimenovala v The Hype, ko pa je družčino leta 1978 zapustil Dick Evans, so si preostali štirje fantje nadeli novo ime, U2. Na praznik svetega Patrika tega leta je skupina zmagala na natečaju mladih glasbenikov v mestu Limerick ter ob nagradi 500 funtov dobila tudi možnost snemanja glasbenega demo posnetka. U2-jem se je kmalu pridružil menedžer Paul McGuinness, ki svoje delo uspešno opravlja vse do današnjih dni (U2.com 2009, Wikipedia 2010c, Atu2.com 2010).

U2-ji so pričeli redno koncertirati ter tako postajali vedno bolj glasbeno prepričljivi. Zanimiv zvok in energični nastopi so jim prinesli pogodbo z založbo Island Records leta 1980, kjer so izdali svoj prvenec, album *Boy*. Bil je zelo netipičen rock album, ki se je po vsebinski plati osredotočal na besedila, ki so govorila o najstniškem odraščanju in frustracijah mladega človeka, ki vstopa v svet. Na nek način je *Boy* opisoval njihovo zgodbo in posegel v teme, ki so bile zelo drugačne od preostalih bendov. Čeprav jim na začetku glasbeni kritiki niso bili naklonjeni, so kljub temu opazili karizmatično sposobnost pevcu, ki mu je uspelo

⁶¹ Bono o svojih glasbenih sposobnostih: »Slab kitarist sem in še slabši pianist. Če ne bi imel v bližini Edgea, ki je izredno nadarjen in kompleksni glasbenik, bi bil brezupen. Če ne bi imel Larryja in Adama, te melodije ne bi imele podlage.« (v Assayase 2007: 22).

ustvarjati neverjeten stik s publiko⁶². Drugi studijski izdelek se je imenoval October, iz leta 1981. Album se oddaljuje od hitrih punkovskih kitarških riffov in umirja ritem z duhovno navdahnjenimi besedili. October je U2-jev prvi poizkus spajanja osebne vere in rocka. Radikalen poseg v biblijsko tematiko je bil posledica razmišljanja treh članov benda, ki so se zelo aktivno vključili v molitveno skupino, imenovano Shalom. Larry, The Edge in Bono so se stari komaj dvajset let pričeli goreče zanimati za preučevanje Svetega pisma. Razmišljanje o »pomanjkanju duhovnega življenja in družbene neenakost v svetu« (Bono v Assayase 2008, 135), je skupino pripeljalo do točke, na kateri so nameravali opustiti glasbeno kariero zavoľjo vere. Vendar skupina U2 ni ubrala te poti. Album October je za nadaljevanje njihove glasbene kariere pomemben iz dveh stališč: (1) skupina U2 se prične distancirati od vsakršnih institucionalnih oblik religije in nikoli več ne naredi albuma v celoti posvečenega verski tematiki; (2) oboževalci in javnost jih pričnejo označevati kot »poduhovljen« in »krščanski« bend.

Razrešitev osebnih dvomov ter pritisk glasbene založbe zaradi slabe prodaje Octobra, je skupino pripeljal do tretjega albuma imenovanega War, leta 1983. Povratak k grobem in tršem zvoku jih je popeljal v vojno za pacifizmom, čustveno in politično nabita pesem Sunday Bloody Sunday⁶³ pa je postala njihov prepoznavni simbol. Idejo Boga zamenja ideja miru, ki jo skupaj z belo zastavo skupina ponese na turnejo po Evropi in Združenih državah Amerike. The Unforgettable Fire (1984) je ponovno presenetil oboževalce in glasbeno javnost. U2-ji se na tem izdelku predstavijo z veliko bolj ambientalno in abstraktnejšo glasbo. Besedila pesmi prevzamejo meditativno in poetično vlogo, ki se najbolje odraža v največji uspešnici albuma, Pride (In the Name of Love), posvečeni Martinu Luthru Kingu. Pozornost svetovne javnosti si je skupina dokončno zagotovila z nastopom na koncertu Live Aid⁶⁴ leta 1985, s katerim ji je uspelo utišati glasbene kritike, ki so podcenjevali mlado irsko skupino. V glasbenem zaletu se je skupina podala na pot odkrivanja korenin glasbe rock'n'rolla. Potovanje skozi glasbene žanre ameriškega bluesa, folka in gospela se je odtisnilo na petem studijskem izdelku,

⁶² Michka Assayase, francoski glasbeni kritik, se začetkov skupine U2 spominja takole: »Skupina je bila drzna in nerealistična – to je bil njen utopični in retro del – ampak hkrati se je na zelo realističen način dobro zavedala svojih omejitev in bila odločena, da bo to kar najbolje izkoristila z ustvarjanjem najhujšega hrupa, ki sega v drobovje – to je bil punk in njen sodobni del. Bili so preveč neposvečeni za posvečene in nekaj časa preveč izzivalni za neposvečene.« (Assayase 2008: 13).

⁶³ Pesem Sunday Bloody Sunday opisuje tragični dogodek »krvave nedelje«, 30. januarja 1972 v severnoirskem mestu Derry. Miroljuben shod Gibanja za človekove pravice, s katerim so želeli opozoriti na vse večje severnoirske težave, je prekinilo streljanje angleške vojske na zbrano množico. Ob tem je bilo ubitih štirinajst nedolžnih civilistov (Wikipedia 2010č).

⁶⁴ Dobrodelni koncert Live Aid, na katerem so zbirali denarna sredstva za odpravo lakote v Etiopiji, si je po podatkih televizijske hiše MTV po vsem svetu ogledalo skoraj 1.4 milijarde ljudi (Seales 2006, 44. odst.).

imenovanem *The Joshua Tree* (1987). Album, na katerem so uspeli združiti osebno fascinacijo in politično kritiko nad Združenimi državami Amerike, predstavlja vrhunec njihove kariere. *Joshua Tree* se je prodal v več kot 20 milijonov izvodih in bil leta 1987 nagrajen z grammyjem za najboljši album leta. Skupina je pridobivala vedno več medijske pozornosti in po mnenju glasbene revije *Rolling Stone* postala najboljši bend 80-ih. Glasbeno zelo podobno je izzvenel tudi njihov naslednji album *Rattle and Hum* (1988), ki je nastajal med koncertno turnejo albuma *The Joshua Tree*. Ob avtorskih pesmih se na albumu zvrstijo številne znane priredbe, ki delujejo kot nekakšen »homage« velikanom ameriške glasbene industrije, Bobu Dylanu, Jimiju Hendrixu, Billie Holiday, B. B. Kingu (U2.com 2009, Wikipedia 2010c, Atu2.com 2010).

V devetdeseta leta prejšnjega stoletja je skupina U2 stopila z izdelkom, imenovanim *Achtung Baby* (1991). Glasbeni kritiki soglašajo, da je to pričetek obdobja, v katerem se skupina oddalji od svoje vizualne in glasbene podobe osemdesetih. To je čas, v katerem U2-ji bolj ali manj uspešno eksperimentirajo s prepletanjem različnih glasbenih stilov. Nov zvok, ki si ga obleče skupina, se navkljub začetnemu skepticizmu izkaže za izredno svežega in dobro sprejetega med ljudmi. Multimedijski spektakel *Zoo TV*, s katerim obkrožijo svet, oboževalcem odkrije povsem nepoznan obraz U2-jev, diametralno nasprotje vsemu njihovemu delu. Fascinacija nad potrošniško kulturo in svetom, vpetim v kapitalističen sistem se zrcali na albumu *Zooropa* (1993), ki mu glasbena javnost ni bila preveč naklonjena. Razočaranja številnih oboževalcev ni uspel popraviti niti deveti studijski izdelek *Pop* (1997). Prodaje albumov so pričele zaostajati za uspehi preteklega dela in turneja *PopMart* je bila označena za popoln kič. Skupina se je za nekaj časa umaknila medijski izpostavljenosti in se pričela resneje ukvarjati z dobrodelnostjo (prav tam).

Čeprav ima album iz leta 2000 naslov *All That You Can't Leave Behind*, je skupina U2 naredila prav to, pustila za seboj vso glasbeno navlako devetdesetih. Kritiki so album postavili ob bok uspešnicam *The Joshua Tree* in *Achtung Baby*. Sledil je nekakšen glasbeni preporod, ki so ga zelo dobro unovčili tudi na izdelku *How to Dismantle an Atomic Bomb* (2004). Leta 2005 so bili U2-ji sprejeti v *Rock and Roll Hall of Fame*. Njihov dvanajsta plošča ima naslov *No Line on the Horizon* iz leta 2009, ki se navkljub dobrim ocenam glasbenega ceha ni prodajala v skladu s pričakovanji (prav tam).

Če pod vsem napisanim potegnemo črto lahko rečemo, da je U2-jem v 34 letih obstoja uspelo ustvariti edinstven in prepoznaven zvok. S koncertnimi turnejami so obiskali okrog 40

držav, prodali 140 milijonov albumov, prejeli 22 nagrad grammy⁶⁵, zlati globus in številne druge. Samo v tem desetletju so s turnejami zaslužili skoraj 850 milijonov dolarjev⁶⁶, njihove koncerte pa si je ogledalo približno 9.9 milijona gledalcev po vsem svetu (U2gigs.com 2010, Billboard.com 2010). Vse od leta 1984 posedujejo lastništvo nad svojimi posnetki. Bili so eni izmed prvih, ki so svoje albume prodajali preko interneta, prvi, ki so posneli glasbeni koncert v 3D tehniki in prvi, ki so predvajali koncert v živo preko YouTubea. Bili so prva zahodna skupina, ki je igrala v porušenem Sarajevu, ob sklenitvi severnoirskega premirja in ob inavguraciji predsednika Obame. Za naslednjih dvanajst let imajo podpisano pogodbo z organizacijo Live Nation, ki bo skrbela za njihove koncerte, vredno 100 milijonov dolarjev. Iz majhne kuhinje v Dublinu, kjer so začeli, so prerastli v milijonsko podjetje, ki zaenkrat ne namerava odnehati v glasbenem poslu (U2.com 2009, Wikipedia 2010c).

Preden pa se v analizi posvetimo odkrivanju elementov t. i. »rock'n'roll mesijanstva«, velja naslednja opomba. Skoraj vse pesmi v diskografiji U2-jev je napisal pevec Bono, ki je zagotovo najbolje poznan član skupine. V povezavi s svojo družbeno in politično angažiranostjo je prav on tisti motor in novodobni »pridigarski mesija«, ki ga bomo obravnavali v nadaljevanju. Preostali trije člani se od njegovih prepričanj niso nikoli oddaljili, čeprav velja, da skupino U2 sestavljata dva različna tandema, »poduhovljena« Edge in Bono, ter veliko bolj »prizemljena« Adam in Larry.

5.2 Religijska simbolika v besedilih, albumih in videospotih

Moje življenje je čaščenje Boga z glasbo.

(Bono v Assayase 2008, 150)

Uporabo posameznih religijskih motivov v besedilih skupine U2 ne smemo obravnavati enoznačno, kar se predvsem dogaja med krščansko zagretimi oboževalci. Pregled diskografije⁶⁷, 137 pesmi na 12 studijskih albumih, nam pokaže večpomensko uporabo verskih simbolov, izmed katerih največ pripada krščanski veri. Poudariti velja, da se ta

⁶⁵ Edini izvajalec, ki ima več glasbenih nagrad grammy, je Stevie Wonder. Trenutno poseduje 25 zlatih gramofonov.

⁶⁶ Skupina, ki se je zavihtela na vrh lestvice, so legendarni Rolling Stonesi z zaslužkom 870 milijonov dolarjev. (Billboard.com 2010)

⁶⁷ Iz diskografije so izvzeti kompilacijski albumi ter projekt Passengers iz leta 1995.

religijski simbolni svet pojavlja prav na vseh ploščah. Pesmi, ob katerih mi je bilo najpomembnejše jasno izražanje pisca, torej Bona, bi lahko razvrstil v dve skupini. Prvo predstavljajo pesmi, ki uporabljajo neposredno metaforiko iz Svetega pisma, potrjujejo osebno vero, ter »divinizirajo ljubezen«. Drug sklop pa predstavljajo pesmi, ki prav tako z biblijsko metaforiko izražajo religijski dvom. Seveda pa se obe kategoriji pojavljata v prepletu verzov, ki govorijo o družbi, politiki, ljubezni, občutjih⁶⁸, ...

Sposobnost razmišljanja izven ustaljenih norm glasbenega žanra so U2-ji dokazali že z svojimi začetnimi albumi. Ključnega pomena za njihovo nadaljnjo kariero je bilo dejstvo, da so bili albumi dobro sprejeti med glasbenimi kritiki – predvsem irskimi⁶⁹. Prav vpetost v irsko kulturo ter aktivno ukvarjanje z religijo jih je vzpodbudilo k spajanju rocka in religije. Čeprav od tega poskusa mineva skoraj trideset let, se podobne formule močno oklepajo vse do današnjih dni⁷⁰. Bonovo pisanje v največji meri posega po svetopisemskih verzih, največkrat iz knjige Psalmov. Kralj David, kateremu pripisujejo domnevno avtorstvo knjige Psalmov, Bonu predstavlja nekakšnega »*Elvisa Svetega pisma*⁷¹«, kot ga sam poimenuje (Stockman 2005, 130). Kako Bono dojema in razume svojo osebno vero, bomo veliko podrobneje analizirali v naslednjih poglavjih. Poglejmo nekaj primerov besedil pesmi, v katerih Bono priznava svojo krščansko vero, nagovarja Boga in uporablja pojem ljubezni, ki mu velikokrat predstavlja manifestacijo »božanstva«.

"I/ try to sing this song
I, I try to stand up
But I can't find my feet.
I, I try to speak up
But only in you I'm complete.

⁶⁸ Omeniti velja Andrewa Goodwina, ki opozarja, da se pevci/ke pogosto pritožujejo, da ljudje občutke likov iz pesmi zamenjujejo z občutki avtorja. To je mogoče pojasniti s pomočjo narativne teorije, ki pravi, da v pesmih prihaja do zlitja resničnega in impliciranega avtorskega glasu. »Medtem ko roman vzpostavi razliko med avtorjem dela in fikcijskim pripovedovalcem ter medtem ko televizija in film ustvarita nevidno naracijo s kamero, ki je navadno ločena od avtorjevega besedila, nas pesmi vztrajno nagovarjajo neposredno: z usti in glasbenimi inštrumenti naratorjev. Ko pevec/ka v pesmi pripoveduje v prvi osebi, je hkrati tako lik v pesmi kot pripovedovalec zgodbe.« (Goodwin 2004, 385).

⁶⁹ Najpomembnejšo vlogo je zagotovo odigrala irska glasbeni revija Hot Press, ustanovljena leta 1977, ki je s skupino U2 povezana še danes. Njen ustanovitelj in urednik Niall Stokes je o svojih irskih prijateljih napisal knjigo z naslovom Into the Heart: The Stories Behind Every U2 Song.

⁷⁰ O zelo netipičnem rock albumu in drznem poskusu, kot je *October*, je razmišljal Bono celo v zahvalnem govoru ob sprejemu v Rock and Roll Hall of Fame: »Si lahko predstavljate, da svoj drugi album posvetite Bogu? Vsi so si pulili lase in samo Chris Blackwell (ustanovitelj založbe Island Records) je rekel: "Poglejte Boba Marleya, Boba Dylana ali pa Marvin Gaye. To je tradicija. Bo nam že nekako uspelo."« (U2achtung.com 2009).

⁷¹ »David je bil prvi blues pevec. Čeprav je molil k Bogu, je velikokrat klical k njemu: "Kje si, ko te potrebujemo? Vidiš, da smo obkoljeni ... Tvoji ljudje stradajo ... Si gluhi?" David je verjel, da ima z Bogom dogovor in se upravičeno jezil nanj. Rad imam to jezo bluesa in odkrito verjamem, da je biti jezen na Boga del vere.« (Holm 2007, 27. odst.).

Gloria⁷²

In te domine

Gloria

Exultate

Oh, Lord, loosen my lips. /.../" (U2, Gloria, album October, 1981, Island Records)

"I/ waited patiently for the Lord.

He inclined and heard my cry.

He brought me up out of the pit

Out of the miry clay. /.../

/.../ Many will see, many will see and hear. /.../" (U2, 40, album War, 1983, Island Records)

".../ I was born to sing for you

I didn't have a choice but to lift you up

And sing whatever song you wanted me to

I give you back my voice. /.../" (U2, Magnificent, album No Line On The Horizon, 2009, Island-Inetrscope-Mercury Records)

".../ Who heals the wounds

Who heals the scars?

Open the door, open the door. /.../

/.../ Open up, open up, to the Lamb Of God

To the love of He

Who made the blind to see. /.../" (U2, Tomorrow, album October, 1981, Island Records)

".../ Jesus could you take the time

To throw a drowning man a line

Peace on Earth. /.../" (U2, Peace On Earth, album All That You Can't Leave Behind, 2000, Island-Inetrscope Records)

".../ I was there when they crucified my Lord

I held the scabbard when the soldier drew his sword.

I threw the dice when they pierced his side

But I've seen love conquer the great divide. /.../ (U2, When Love Comes To Town, album Rattle and Hum, 1988, Island Records)

".../ Yeah, though I walk

In the valley of the shadow

Yet, I will fear no evil. /.../

/.../ Love, rescue me. /.../" (U2, Bullet The Blue Sky, album Rattle and Hum, 1988, Island Records)

"O/ne man come in the name of love

One man come and go.

One man come he to justify

One man to overthrow.

In the name of love

What more in the name of love. /.../" (U2, Pride (In the Name of Love), album The Unfogettable Fire, 1984, Island Records)

Proselitistične podobe, ki jih uporablja na začetku kariere, Bono z leti opusti. Svoj odnos in nagovarjanje Boga prične podajati z veliko bolj abstraknejšimi pojmi, ki seveda

⁷² Latinski verz Gloria in excelsis Deo, ki je vključen v krščanski liturgiji, izvira iz Lukovega evangelija: »Slava Bogu na višavah in na zemlji mir ljudem, ki so mu po volji.« (Lk 2,14).

dopuščajo večpomensko razumevanje. *The Joshua Tree* na primer uporablja veliko »arhetipskih podob« puščave, vode, vetra, križa, neba, itd. V devetdesetih letih se v besedila bolj očitno prikrade tudi dvom v osebno vero in predvsem institucionalno obliko religije. Obdobje sovпада z »dekadentnim« glasbenim eksperimentiranjem, ki je v veliki meri odvrnilo številne občudovalce, ki so skupino spremljali v osemdesetih. Poglejmo nekaj primerov dvoma in kritik religije.

".../ No-one, no-one is blinder
Than he who will not see.
No-one, no-one is blinder
Than me. .../" (U2, *I Threw A Brick Through A Window*, album *October*, 1981, Island Records)

".../ Like a preacher stealin' hearts at a travellin' show
For love or money, money, money... ? .../ (U2, *Desire*, album *Rattle and Hum*, 1988, Island Records)

".../ In the garden I was playing the tart
I kissed your lips and broke your heart.
You, you were acting like it was the end of the world. .../" (U2, *Until The End Of The World*⁷³, album *Achtung Baby*, 1991, Island Records)
".../ And I'd join the movement
If there was one I could believe in
Yeah, I'd break bread and wine
If there was a church I could receive in. .../" (U2, *Acrobat*, album *Achtung Baby*, 1991, Island Records)

".../ My father is a rich man, he wears a rich man's cloak.
He gave me the keys to his kingdom (coming) .../
.../ But I left by the back door
And I threw away the key. .../" (U2, *The First Time*, album *Zooropa*, 1993, Island Records)

".../ I stopped outside a church house
Where the citizens like to sit.
They say they want the kingdom
But they don't want God in it. .../" (U2, *The Wanderer*, album *Zooropa*, 1993, Island Records)

".../ Jesus never let me down
You know Jesus used to show me the score.
Then they put Jesus in show business
Now it's hard to get in the door. .../" (U2, *If God Will Send His Angels*, album *Pop*, 1997, Island Records)

"/Jesus, Jesus help me
I'm alone in this world
And a fucked-up world it is too.
Tell me, tell me the story
The one about eternity
And the way it's all gonna be.
Wake up, wake up dead man
Wake up, wake up dead man. .../ (U2, *Wake Up Dead Man*, album *Pop*, 1997, Island Records)

⁷³ V pesmi *Until The End Of The World*, ki opisuje zadnje Jezusovo srečanje z učenci, se Bono postavlja v vlogo izdajalskega apostola Jude.

Kot lahko vidimo, je uporaba religijskih motivov zelo prisotna v konstrukcijah pesmi. Ob prebiranju številnih biografij ter intervjujev sem opazil, da je takšen način izražanja Bono povsem ponotranjil. Ne glede na televizijsko oddajo ali dokumentarni film, intervju za glasbeno revijo ali kolumno častnika *The Times*, pogovor z novinarjem ali predsednikom Obama, Bono neprestano uporablja podoben način naracije. Ta prav tako kot besedila vsebuje veliko sklicevanja na Boga, svetopisemske simbolike, ideje miru in ljubezni do bližnjega. Čeprav izven institucionalnih religijskih okvirov, njegov nastop povsem ustreza nekemu, ki prihaja iz posvečenih vrst⁷⁴.

Pregled vizualne podobe ovitkov albumov nam, nekako obratno sorazmerno z besedili, razkrije zgolj dve religijski referenci. Prva je naslov albuma *The Joshua Tree* in njegova celotna vizualna konotacija. Joshua Tree bi lahko dobesedno prevedli kot »drevo Jozue«. Gre za zimzeleno drevo z jugovzhoda ZDA, drevesna juka, ki so ji ime nadel mormonski priseljenci. Ti so v obliki drevesa videli podobo preroka Jozue, ki v molitvi k nebu steguje svoje roke (Wikipedia 2010d). Skupini U2 se je biblična referenca drevesa, ki uspeva v puščavi, zdela izredno zanimiva. Mnogi so podobo drevesa in fotografije skupine U2 iz puščave Mojave interpretirali povsem v religijskem smislu. Kakor drevo kljubuje puščavskemu soncu, tako skupina U2 kljubuje »duhovni puščavi« sodobnega sveta. Naslednjo biblijsko referenco, ki je bila naknadno vstavljena na željo skupine, najdemo na albumu *All That You Can't Leave Behind*. Na platnici albuma lahko vidimo vse štiri člane benda, ki s pripravljeno prtljago čakajo na letališču Charlesa De Gaulla. Na tabli, ki označuje vozni red letal, lahko razberemo napis J33-3. Skupina je pojasnila, da gre za verze preroka Jeremija: »Klič me in ti bom odgovoril; povedal ti bom velike in nedoumljive reči, ki jih nisi poznal.« (Jer 33,3). Bono je v številnih intervjujih omenil, da so s tem želeli ljudem zaupati telefonsko številko od Boga.

Najmanj religijskih podob in referenc odkriva ogled videospotov⁷⁵. U2-ji se na tem področju v veliko večji meri poslužujejo družbeno kritičnih podob, s katerimi dopolnjujejo svojo človekoljubno dejavnost. Pogosto tako nastopajo podobe vojn, nasilja, revščine, Afrike, itd.

⁷⁴ V knjigi *Bono o Bonu* lahko zasledimo sledeče primere: ali ni dalajlama rekel; tole piše v Svetem pismu; držim Kristusa za besedo; v središču vseh religij je ideja karme; to je med Bogom in mano; verski instinkt je vsepovsod; za blagoslov sem prosil nadškofa Tutuja; Bogu moram zastaviti veliko vprašanj; Kristusova molitev je bila; moram najti Boga; in še bi lahko naštevali (Bono v Assayase 2008).

⁷⁵ 62 videospotov, nastalih med leti 1980 in 2009.

5.3 Religijska simbolika na koncertih

Koncerti U2-jev niso nikoli samo zabava. To so prostori, kjer vera v transcendenco sreča duhovno in socialno transformacijo.

(Stockman 2005, 237)

Vsaj tako pravi Steve Stockman, irski prezbiterijanski duhovnik, ki v dvajsetih letih opravljanja božje službe, pri svojem delu uporablja tudi pesmarico skupine U2. Stockman, ki je izdal knjigo, v kateri poskuša slediti duhovnemu potovanju U2-jev, na mnogih mestih opisuje karizmatične nastope, ki po njegovem ponujajo »drugačno« izkušnjo rock koncerta. Preden pa se tudi sam lotim analize teh »drugačnih« koncertnih nastopov, si pogledjmo, kako religijo dojema Bono Vox, oseba zaradi katere v največji meri sploh prihaja do te »drugačnosti«.

Kot smo lahko ugotovili v analizi besedil, ima Bono zelo ambivalenten odnos do religije. Sam pravi, da je to najverjetneje posledica odraščanja v specifičnem irskem okolju in družini, razpeti med dvema religijama. »Oče je bil katolik, mama pa protestantka. To je bilo takrat velika reč, ker se pravzaprav ne bi smela poročiti. Mama in oče vere nista jemala resno, videla sta nesmiselnost hrupa zaradi njune zveze, čeprav nas je mama ob nedeljah vodila v cerkev, oče pa je čakal zunaj. Moram sprejeti, da je ena izmed stvari, ki sem jih pobral po očetu in materi, da je vera pogosto napoti Bogu.« (Bono v Assayase 2008, 42). Bonu klasično razumevanje religije znotraj cerkvenih institucij predstavlja »trenutek, ko Bog odide, ljudje pa luknjo, ki nastane ob odhodu, zapolnijo z določenimi pravili« (Bono v Stockman 2005, 18). S tema citatoma lahko lažje osmislimo pomen dvoma v besedilih. Rekli bi lahko, da se Bono umika institucionalni vpreženosti religije in pričinja sestavljati nekakšen svojevrsten *verski bricolage*. V klopčiču najrazličnejših religijskih predstav se njegova osebna vera poskuša središčiti okrog ideje ljubezni. »Mislim, da vem, kaj je Bog. To je ljubezen in kolikor se odzivam na preobrazbo z ljubeznijo in ukrepanje v tej ljubezni, to je moja vera. Stvari zame postanejo zapletene, ko se trudim živeti to ljubezen.« (Bono v Assayase 2008, 223). Za medij svojega mesijanskega poslanstva si je tako izbral univerzalno idejo ljubezni, ki jo poskuša oznanjati prav ob vsaki priložnosti.

Na oblikovanje Bonovega religijskega sporočila je v veliki meri vplivala literatura ene najpomembnejših ameriških pisateljic 20. stoletja Flannery O'Connor⁷⁶. O'Connorjeva, ki predstavlja pomemben člen literature ameriškega Juga, je bila sodobna katoliška pisateljica, ki »je pisala proti toku in to v času razraščanja sekularne eksistencialne filozofije Camusa in Sartra ter vzpona "življenjske poti kot umetnosti", kot so ga udeleževali beatniki« (Jeffer v O'Connor 2006, 235). Pisanje je dojemala kot sestavni del svoje rimokatoliške vere in glavna značilnost njenih pripovedi je bila izrazita religijska simbolika. »Na svet gledam s stališča krščanske pravovernosti. Zame to pomeni, da je pomen življenja osredotočen na našo odrešitev s strani Kristusa in vse, kar vidim v svetu, vidim v odnosu do tega.« (O'Connor 2006, 253). Čeprav je bila globoko verna je njen odnos do institucionalizirane religije bil zelo kritičen. »Prazni katoličani« in »hinavski protestanti« (Cofer 2010), kot jih je imenovala, so bili najverjetneje posledica versko razdrobljenega ameriškega Juga z močnimi fundamentalističnimi konotacijami. Ustvarjanje vtisa sekularne pisateljice ji je uspevalo ravno zaradi pristopa do religije, kjer je bila »kritična do hinavščine, ki izhaja iz razkoraka med samodeklariranim krščanstvom ter dejanji, ki so povsem v nasprotju s tem« (Jeffer v O'Connor 2006, 258). Med Bonom in O'Connorjevo lahko opazimo številne vzporednice saj zavzemata podobna religijska stališča, svoje umetniško udejstvovanje podrejata ideji Boga, uporabljata religijske motive in svoje tekste gradita na večpomenskosti. Oba izkazujeta nezadovoljstvo s tem svetom in želja po njegovi spremembi ostaja nedvoumna. Z rahlo transformacijo Jefferove misli lahko rečemo: Bolj kot se svet okoli njiju sekularizira, bolj poskušata vanj vpletati »sveto« (prav tam, 259).

Številni glasbeni kritiki so poudarili, da je skupina U2 »najmočnejša« in najbolj prepričljiva na svojih koncertih turnejah. Te so z leti postajale vedno večje in večje. Vse od prelomnega albuma *The Joshua Tree* so njihovi primarni prostori turnej postali veliki nogometni stadioni po vsem svetu. Medtem ko so se mnogi uspešni glasbeniki po osemdesetih začeli umikati v večje koncertne dvorane, so U2-ji silili k vedno večjim spektaklom na prostem. Ključno za njihovo kariero, ki so jo lahko zgradili predvsem na podlagi živih nastopov, je bilo dejstvo, da so uspeli prepričati največje glasbeno tržišče, Združene države Amerike. Vse od prvih nastopov v »božji državi«, kot so jo poimenovali v

⁷⁶ O'Connorjeva je navkljub majhnemu literarnemu opusu zelo prisotna v popularni kulturi. Nekatere zgodbe so doživele svojo filmsko upodobitev, Bono pa je njene knjige pričel prebirati po nasvetu glasbenika Brucea Springsteena, ki je inspiracijo za svoj album *Nebraska* (1982) poiskal v njenih kratkih pripovedih. Nad njenim delom je fasciniran tudi avstralski glasbenik Nick Cave, ki je njen vpliv najočitneje izrazil z albumom *Murder Ballads*.

pesmi *In God's Country*, jim Amerika predstavlja primarni medijski prostor, znotraj katerega uspevajo veliko bolje kot v Evropi. Ena izmed značilnosti, s katero poskušajo številni oboževalci in tudi mediji označiti skupino U2 je ta, da ima skupina vedno neko »sporočilo«. U2-ji niso niti prvi, niti zadnji v vrsti pop in rock zvezdnikov, ki se poslužujejo glasbenega konteksta, znotraj katerega se zavzemajo za politična, družbeno-kritična ali religijska vprašanja. Kljub temu pa velja izpostaviti, da so jo U2-ji svojo »sporočilnost« z leti izpilili do potankosti in jo naredili za prepoznavno blagovno znamko.

Pojem »rock'n'roll pridiganje« povzemam po avtorju Chadu E. Sealesu. Z njim poskuša opisati fenomen, ki združuje dve navidezno povsem ločeni stvari, profesionalen glasbeni nastop ter nagovarjanje občinstva z značilnim religijskim diskurzom in tehnikami, pogosto sklicevanjem na Boga ali nekakšno božansko idejo. Rock zvezdnik na ta način prevzema konotacijo verskega voditelja in postaja t. i. »rock'n'roll mesija« (Seales 2006). Seales opaža začetke Bonovega pridiganja v drugi polovici osemdesetih, kar sovpada z njihovim največjim glasbenim in komercialnim uspehom, albumu *The Joshua Tree*. V osemdesetih se njegovo sporočilo osredotoča na problem apartheida in ameriškega militarizma, devetdeseta so v znamenju kritike potrošniške družbe, novo tisočletje pa prinaša problematiko afriškega kontinenta in moralne odgovornosti bogatega zahoda. Vsebina se spreminja, model pa ostaja popolnoma enak. Sporočilo se vselej poskuša lepo »zapakirati« in ga podati na najboljši možni način (Seales 2006, 18. odst.). Temu bi lahko dodal misel, da se model, znotraj katerega delujejo U2-ji zares ne spreminja, postaja pa z leti vedno bolj izpopolnjen in stilsko dodelan.

Album *All That You Can't Leave Behind* iz leta 2000 se je prodal v skoraj 12 milijonov izvodih (Wikipedia 2010c). Bono se je v tem letu pričel aktivneje ukvarjati s humanitarnim delom in veliko besedil se je napajalo iz njegovih osebnih izkušenj. Nastal je izredno družbeno kritičen, a obenem optimistično naravnani izdelek, kar lahko razberemo že iz naslov pesmi: *Peace on Earth, Grace, Beautiful Day, Walk On, When I Look at The World*, ... Skupina se je na koncertne odre vračala z dodelanim sporočilom, ki so ga poimenovali *Elevation tour* – turneja dvigovanja ali povzdigovanja. Zanimiva je bila že sama postavitev odra, ki je za razliko od megalomanskih projektov devetdesetih let bil oblikovan povsem skromno, z osrednjim motivom srca, podaljšano rampo, ki je omogočala hojo proti občinstvu. Skrbno dodelan koncept, ki konotira, da lahko glasba ali sporočilo prihaja do ljudi zgolj preko srca in ljubezni. Bono je kot obseden gospel pridigar nagovarjal ljudi z: »Jaz verjamem v

ljubezen! Ali me slišiš Gospod!«. Ob tem je z dvignjenimi rokami sledil pogledu visoko proti nebu. Sporočilo in namen takšnega čustvenega izraza je jasen: »The goal is soul! / Cilj je duša!«. (Hamilton 2001). Besedo soul/duša ima celo napisano na podplatu čevlja, ki ga v zanosu prikazuje ekstatični množici. V pesmi *Until The End of The World* Bono simbolično prevzame podobo apostola Jude – grešnosti, ki ob koncu nastopa obleži premagana iz strani »božje ljubezni« (prav tam).

Večino koncertov te turneje so U2 zaključili s prepevanjem krščanske aleluje in zato ne preseneča naracija, s katero Bono leta 2001 za revijo Rolling Stone opiše svoje doživljanje teh koncertov: »Ne vem, kako bi to opisal, ampak občuti se, kakor da Bog hodi po prostoru, in občuti se kot blagoslov. Konec koncev je glasba na nek način zakrament.« (Bono v Stockman 2005, xii). Ali je Bog dejansko spremljal turnejo, ni predmet naše raziskave, lahko pa prepoznamo »blagoslov«, ki se je skupini izkazal s sedmimi nagradami grammy leta 2002. Poseben pečat je turneja *Elevation* pustila v Ameriki, kjer so po tragičnem enajstem septembru U2-ji prevzeli vlogo nacionalnih »zdraviteljev«. S čustveno nabitimi koncerti, na katerih je prekipevalo od patriotske simbolike, je Bono ponovno prevzel svojo mesijansko vlogo. Ameriki je pomagal poiskati, osvoboditi in predvsem pozdraviti njihovo dušo. Pesmi so v takšnem kontekstu prevzele popolnoma nov pomen. Ljudje so turnejo doživljali kot skupinsko žalovanje za vsemi žrtvami napada na svetovni trgovinski center in med pesmijo *One* je Bono dodajal stavek: »Bog, ali jih slišiš prihajati k tebi?« (Stockman 2005, 184). Leta 2002 tako ni bilo dvoma, kdo bo nastopil na najbolj gledanem televizijskem dogodku leta v ZDA, finalu ameriškega nogometa, imenovanega Super Bowl. Nastop pred velikim platnom, na katerem so se izpisala imena umrlih v tragediji 11/9, ostaja eden izmed vrhuncev turneje, na katerem glasbeni mesija ponovno kliče k ljubezni med ljudmi (YouTube 2009).

Tudi če odmislimo vse krščanske konotacije besed in simbolov, lahko ugotovimo, da U2-ji operirajo z nečim, kar se predvsem tiče duhovnosti. Duša, odpuščanje, milost, ljubezen do bližnjega so pojmi, ki se napajajo iz bazena številnih religij. Zanimiv je Bonov nastop, ki ga je izvajal na turneji, imenovani *Vertigo tour*. Ob stopnjevanju koncertnega dogajanja in izpraševanju množice »kje je ljubezen«, si Bono na glavo poveže ruto, na kateri piše COEXIST, pri čemer črka C predstavlja simbol muslimanskega polmeseca, X simbol judovske Davidove zvezde ter T krščanskega križa. Bono ljudem kaže posamezne simbole in pripoveduje: »Kristjani, judje, muslimani, vse je resnično. Vsi sinovi Abrahama. Oče Abraham, kje si sedaj? Oče Abraham, poglej, kaj si naredil. Tvoji sinovi se spopadajo med

seboj⁷⁷.« (Hamilton 2005). Ponovno lahko opazimo preseganje ustaljenih okvirov religije zavoljo višjega smotra, ki je v tem primeru Ljubezen. Boljše življenje v skupnosti si lahko zagotovimo le z ljubeznijo, ki nas more voditi k enakopravnosti. Bono se močno opira na starodavno »zlato pravilo«, v katerem ključno vlogo odigra posameznikova etika in morala. Zaradi poudarjanja slednjih pa je pridobila skupina U2 tudi naziv »vest rock'n'rolla« (Seales 2006).

Presenetljivo veliko vzporednic lahko ugotovim s teorijo, v kateri sem poskušal primerjati glasbeni koncert z religijskim obredom. Koncerti skupine U2 imajo določeno formo, znotraj katere nagovarjajo gledalce. Stvar je zaradi maksimalizacije učinka režijsko izpopolnjena. Zaporedje pesmi v povezavi komunikacije z občinstvom je skrbno načrtovano in podprto s tehničnimi pripomočki (luč, ton, video efekti, ...). Vodilno vlogo prevzema pevec, ki poskuša ustvarjati intimno vzdušje. Obenem bi lahko rekli, da vsa podoba, pesmi, izjave, dejanja in zgodovina benda ustvarja nekakšno U2 identiteto, ki je v določeni meri skonstruirana tudi na podlagi uporabe religijskih simbolov. Gledalca, ki je navajen njihove podobe, tako ne zmotijo stavki, kot na primer: »Bog vas blagoslovi. Sklenite to pesem v molitev. Obrišite si solze. Ljubezen lahko premaga vse.« U2-ji imajo izoblikovan etični nauk, ki ga utemeljujejo s svojimi »svetniki« ali vzorniki, katerim posvečajo pesmi: Martin Luther King (*MLK, Pride (In the Name of Love)*), Aung San Suu Kyi (*Walk On*), Nelson Mandela, Desmond Tutu, ... Obstaja celotna mitologija dobrih in moralnih ljudi, znotraj katere pa se seveda umeščajo tudi sami.

5.4 Dobrodelnost in »religijska politika«

*Vera v Jezusa Kristusa je trdno povezana z družbeno pravičnostjo,
in če ta vera ni povezana z ubogimi, potem je vse zaman.*

(Bono v Stockman 2005, 46)

Glasba skupine U2, predvsem pa njihovega udejstvovanja izven glasbenih voda je bila vedno močno politično angažirana⁷⁸. V osemdesetih so pričeli z opozarjanjem severnoirskega

⁷⁷ »Jesus, Jew, Muhammed, it's true. All sons of Abraham. Father Abraham, where are you now? Father Abraham, look what you've done. You've pitted son against son.« (Hamilton 2005).

⁷⁸ John Street (2006) razlikuje med *političnim aktivizmom* in *političnim mnenjem* v popularni glasbi. Prvi pojem opisuje glasbenike, ki so pridobili toliko javne moči, da lahko aktivno delujejo na političnem področju. Drug

etničnega konflikta, se nato preselili na kritiko zunanje politike Amerike in njenih vojaških posredovanj, v zadnjih nekaj letih pa večino svojih akcij usmerjajo na afriški kontinent. Najbolj zavzet angažma prihaja od pevca Bona. Tisto, kar je pomembno za našo analizo, je predvsem način, kako se Bono obrača na številne politične voditelje, saj je njegova naracija povsem identična temu, kar lahko zasledimo na koncertih. »Rock'n'roll mesijanstvo« se torej izvaja tudi izven velikih koncertnih dvoran.

Leta 2002 je revija Time na svoji naslovnici objavila fotografijo Bona s pomenljivim naslovov: »Ali lahko Bono reši svet?« (Time.com 2002). Majhen mož, ki resneje naskakuje Nobelovo nagrado za mir⁷⁹, se je s svojim humanitarnim udejstvovanjem pričel ukvarjati že v osemdesetih letih⁸⁰, a je pozornost svetovnih medijev zares začel pridobivati šele leta 1999 v organizaciji, imenovani Jubilee 2000. Pobuda, ki je prišla iz strani katoliške cerkve, je svoje vodilo našla v tretji Mojzesovi knjigi in poglavju, ki govori o svetem letu ali jubileju. Ta želi, da ob koncu tisočletja svojo pozornost namenimo pomoči potrebnim. Čeprav je bila akcija, h kateri je bil povabljen tudi Bono, sprva zamišljena kot manjši projekt, je zaradi medijske podprtosti prerastla v nekakšno politično združenje. Bono je izmed vseh znanih medijskih osebnosti, ki so podprle prizadevanje akcije, svojo vlogo vzel skrajno resno in se tako prelevil v političnega lobista, delo, ki ga opravlja še danes. Cilj akcije Jubilee 2000 je bil odpis dolga državam tretjega sveta, predvsem afriških, ki zaradi odplačevanja milijonskih posojil iz preteklosti ne zmorejo stabilizirati svojega gospodarstva. V reševanje tega problema se je aktivno vključil tudi Bono. Nekdo, ki ima lastniški delež v podjetju z 1.9 milijarde dolarjev⁸¹ bi morda znal pomagati ubožanim narodom. Ob izteku akcije Jubilee 2000 je Bono s pomočjo fundacije Bila Gatesa ustanovil tudi svojo dobrodelno organizacijo, imenovano DATA⁸², ki je leta 2008 zrastle v večji projekt, imenovan ONE. Prostor, ki ga Bono poskuša osvojiti s svojo dobrodelno pobudo, je enak prostoru, na katerem poskuša najbolje prodati svojo glasbo, to so Združene države Amerike. Te Bonu predstavljajo nekakšno duhovno džunglo, deželo religijskih in političnih možnosti, kjer lahko odigra vlogo *javnega teologa*.

pojem pa zajema glasbenike, ki skozi glasbo sporočajo zgolj določena politična stališča, brez aktivnega udejstvovanja v politični sferi. Med obema kategorijama ni strogo ločene meje, saj različni glasbeniki ali skupine uporabljajo oba načina. Street prav tako razlikuje med politično angažiranimi pesmimi, ki imajo določeno *intenco* ter takšnimi, ki svoj pomen pridobijo z določenim kontekstom ali *interpretacijo*.

⁷⁹ Bono je bil nominiran za Nobelovo nagrado za mir v letih 2003, 2005 in 2006.

⁸⁰ Po nastopu skupine U2 na prireditvi Live Aid leta 1985, se je Bono s svojo ženo odpravil na dve potovanji v sklopu organizacije Amnesty International, v Etiopijo in Nikaragvo, ki sta vzpodbudili njegovo delo na humanitarnem področju.

⁸¹ Bono je eden izmed soustanoviteljev podjetja Elevation Partners, ki večino svojega kapitala vlaga v zabavno industrijo, predvsem na področju računalniških igrice, časopisnih hiš in glasbe (Urstadt 2010).

⁸² Organizacija DATA (Debt/Aids/Trade/Africa) je bila predvsem nadaljevanje prizadevanja za odpis dolga. Številni njeni podporniki, tudi iz političnega življenja, ostajajo zvesti njeni naslednici, organizaciji ONE.

Martin Marty, zgodovinar ameriške religije, pojem javne teologije razlaga kot poizkus interpretirati življenja današnjih ljudi s pomočjo nekakšnih transcendentnih povezav ali referenc (v Seales 2006, 10. odst.). Javna teologija, ki jo nekateri imenujejo tudi politična, poskuša torej povezovati teološke koncepte s političnimi, ekonomskimi ali kulturnimi področji. Bono uporablja religijsko prakso za sekularni aktivizem in sekularni aktivizem za religijsko prakso (prav tam, 11. odst.). Na svoji poti, kjer nagovarja politike, ekonomiste, teologe, Nobelove nagrajence, predstavnike bank, predstavnike OZN-a, mnenjske voditelje, kot so Oprah Winfrey, Bill Gates, Desmond Tutu, Bono ustvarja svojevrstno filozofijo, ki jo Chad Seales poimenuje »*sekularna soteriologija*«. Koncept duhovne in ekonomske (od)rešitve, brez vsakršne povezave z religijskimi institucijami. Prav to sporočilo uspeva skupini U2 dostaviti na načinih, ki briše sledi med klasičnim »show biznisom« in modernimi tehnikami duhovnega preporoda⁸³. Model, ki ga lahko opazimo tudi v ameriškem tv evangelizmu (prav tam).

Bono deluje popolnoma identično verskim preroditeljem, a z razliko, v kateri poudarja predvsem osebno vero, ki je pomembnejša od institucionalnih religijskih okvirov. Povedano drugače: »Odrešuje vera v Jezusa in ne vera v Cerkev!« To je jasno izrazil tudi v svojem govoru na t. i. National Prayer Breakfast-u⁸⁴ v Washingtonu leta 2006, kjer je nagovoril člane ameriškega kongresa, predsednika Georga Busha ter številne politične voditelje⁸⁵. Daljši nagovor, poln citatov iz Svetega pisma in Korana, je Bono osredotočil na problem Afrike in pomembni nalogi reševanja revščine v imenu »višjega zakona«. Ob tem je zbrane pozval, da naj stopijo v novem tisočletju naproti dobi usmiljenja (Bono 2006). V svojem prizadevanju obnovitve duhovnih vrednot se je leta 2002 udeležil mini turneje po sedmih ameriških mestih, imenovane Heart of America, na kateri je spregovoril vplivnim krščanskim skupnostim, predvsem evangelijskim. S tem dejanjem se je Bono prvič podal med organizacije, ki so

⁸³ Seales (2006) ugotavlja, da Bono podobno kot verski preroditelji uporablja diskurz demokratizacije krščanstva v Ameriki. V svojem javnem delovanju velikokrat nastopa kot nekdo, ki poskuša spreobračati ljudi. Znan primer je spreobrnitev zapriseženega konzervativca Jesseja Helmsa, nekdanjega senatorja Severne Karoline, ki je ob spoznanju Bona in njegovih prizadevanj postal njegov goreč podpornik.

⁸⁴ National Prayer Breakfast je prireditev, ki se odvija vsako leto, prvi četrtek meseca februarja. Organizira jo konzervativna krščanska fundacija, ki jo v Ameriki poimenujejo »The Family«. Dogodek, ki se ga vedno udeleži tudi predsednik ZDA in ves politični vrh, je zasnovan kot nekakšen forum, na katerem se lahko odkrito spregovori o vlogi, ki bi jo naj imelo krščanstvo v svetu (Wikipedia 2010e). Še eden izmed pokazateljev, kako tesno sta v Ameriki prepletene krščanski fundamentalizem in politika.

⁸⁵ Bono je govor pričel z ironično šalo, ki je zelo zanimiva za našo raziskavo: »Tukaj nisem v imenu cerkve in prav tako ne v imenu rocka. Edina možnost, ki torej ostane je ta, da sem tukaj zaradi svojega mesijanskega kompleksa.« (Bono 2006).

njegove nastope dojemale z velikim skepticizmom⁸⁶. Odziv je bil zelo dober in Bono še danes ostaja ena izmed oseb, v kateri ameriške evangelijske cerkve prepoznajo prave krščanske vrednote.

Seales poudarja, da ne glede na to, kako močno se Bono trudi poudarjati svoj recept duhovne in ekonomske (od)rešitve, vselej ostaja znotraj zahodnega konteksta, v katerem ostaja nekakšen pridigar *duhovnega kapitalizma* (Seales 2006, 37. odst.). Mnogi oboževalci so Bonu zamerili njegovo prijateljevanje s številnimi politiki, predvsem Georgem Bushom⁸⁷. Nekateri odvrata podoba U2-jev, ki se velikokrat izgubi v raznih dobrodelnih težnjah. Morda je to z leti postalo celo prepoznavna blagovna znamka skupine, ki se na ta način loči od množice najrazličnejših glasbenikov. Če sklenem, kar sem zapisal o »rock'n'roll mesijanstvu«, vseh elementih, ki gradijo ta fenomen, lahko rečem, da gre za izredno zanimiv pojav današnje družbe. Povezovanje popularne glasbe z različnimi področji kot so religija, ekonomija in politika, presega okvir, ki je to glasbo tiščal zgolj v polje zabave. Kot sem ugotovil, lahko »rock pridigarja«, kakršen je Bono, prepoznamo v specifični uporabi religijske simbolike in tehnik, ki jih uporablja v glasbi in svojem nastopanju v javnosti.

5.5 U2 evharistija

Čutimo, da je t. i. U2 maša naš dar Gospodu, ker mu darujemo nekaj, v kar smo veliko vložili, nam veliko pomeni, nas navdihuje in povezuje.

(Petovar 2009, 11)

Pojav, ki ga bom poskušal opisati v nadaljevanju, zagotovo ne bi mogel obstajati brez vsega, kar smo zapisali do sedaj. Lahko bi rekel, da je nekakšen seštevek uporabe religijskih simbolov in sporočil v glasbi skupine U2, njihovih človekoljubnih dejanj in odkritega izražanja pogledov na vero. Medtem ko so mnogi kristjani po svetu občudovali U2-je zgolj na koncertih, so se v ameriški episkopalni cerkvi odločili, da glasbo »rock'n'roll prerokov« uporabijo kar v liturgičnem obredju. Fenomen se imenuje U2 evharistija⁸⁸. Idejo zanjo je

⁸⁶ Najpogostejša kritika se je nanašala na njegovo grešno in uživaško življenje rock zvezdnika, ki pije in preklinja. Pogost je bil tudi očitek, da je krščanska skupnost vedno skrbela za uboge, tudi v dekadentnem obdobju megalomanskih projektov skupine U2 (Stockman 2005).

⁸⁷ Bono je v medijih mnogokrat poudaril, da je prijateljstvo z Georgem Bushom temeljilo na dejstvu, da je nagovarjanje predsednika najmočnejše sile na svetu v veliki meri pripomoglo k uresničitvi ciljev organizacij DATA in ONE.

⁸⁸ Angleško »U2 eucharist« ali krajše »U2charist«.

dobila Sarah Dylan Breuer leta 2003, prve »U2 maše« pa so zaživele šele leto pozneje. Z namenom doseganja mlajše populacije vernikov se je liturgični hit sprva razširil po vsej episkopalni škofiji Marylanda, od tam pa ga je zaneslo po vsem svetu. U2 evharistija ni zgolj nastopanje, ampak aktivno sodelovanje, ki želi v togo cerkveno obredje vnesti nekoliko sproščenosti. Glasba U2-jev se lahko izvaja v živo s pomočjo cerkvenega benda ali pa kar preko glasbenega predvajalnika. Določene skupnosti imajo organizirane tematske večere, posvečene glasbi U2-jev, to pa ob prepevanju njihovih pesmi zajema še duhovnikov nagovor, ki se naslanja na besedila skupine, ter zbiranje denarja za eno izmed dobrodelnih fundacij Bona ali skupine (E4gr.com. 2010). S tem maša presega tradicionalne okvire in postaja nekakšna sestavljanka rock koncerta, molitve, dobrodelnega udejstvovanja in zabave. Zaradi svoje večplastnosti tako postaja bolj »happening«, ki se ga v Ameriki udeležujejo tudi verniki iz drugih cerkva. Nekateri duhovniki opažajo, da se velikokrat pridružijo tudi ljudje, ki sploh niso člani župnije, a imajo radi glasbo skupine U2. Ustaljenim vernikom je ta način druženja z ljudmi iz svoje cerkvene skupnosti, ob spremljavi »dobre« glasbe zanimiv in se ga zato radi udeležujejo⁸⁹ (YouTube 2006).

Fenomen se je iz Amerike razširil v Veliko Britanijo, Nizozemsko, Italijo, Mehiko, Avstralijo, Novo Zelandijo, in iz episkopalne cerkve prešel tudi med katoličane. Od leta 2009 je prisoten tudi v Sloveniji. Slovensko U2 evharistijo izvaja vokalno-instrumentalna skupina VIS⁹⁰ iz župnije Ljubljana-Štepanja vas. Glasbo skupine U2 razumejo popolnoma identično kot v tujini: »Pri U2 nas navdušuje, da ne gre le za pop rock glasbo, pač pa tudi za globljo sporočilnost, neredko tudi za pozitivno provokativnost njihovih pesmi in izpostavljanje ter približevanje problemov sodobnega sveta, npr. dolgov in revščine Afrike. Všeč nam je tudi, da s pomočjo glasbe posredujejo duhovna in svetopisemska sporočila milijonskim množicam.« (Petovar 2009, 11). Slovenska različica vsebuje dve posebnosti: (1) besedila, ki jasno izražajo duhovno sporočilo so prevedena v slovenščino; (2) v določenih primerih je uporabljena samo melodija, izvirno besedilo pa je zamenjano z liturgičnim (prav tam).

Nekateri menijo, da je žanr »krščanskega rocka« popoln oksimoron. Dve povsem nasprotni in kontradiktorni stvari. Kot smo videli, je krščanska religija v zgodovini popularne glasbe vztrajno poskušala nadzorovati »grešno nabijanje« kitar in bobnov, sedaj pa je po njem

⁸⁹ Na eni izmed podobnih maš v Atlanti se je v cerkev nagnetlo kar 500 vernikov in/ali glasbenih navdušencev, kar je bilo precej več, kot so jih pričakovali organizatorji.

⁹⁰ Skupina VIS, ki s petjem duhovno-ritmične glasbe pri maši sodeluje že sedem let, je do sedaj pripravila že več tematsko obarvanih obredov. Med drugim so pripravili rock mašo, hip hop mašo, regi mašo, »mašambo« (mašo v ritmu sambe), »Marijapop« mašo, ... (Petovar 2009, 11).

(ironično) posegla tudi sama. Lahko bi rekel, da je to svojevrsten paradoks, ki ga je potrebno razumeti v širšem kontekstu. Omeniti velja vsaj dve stvari. Prva je ta, da se tovrsten glasbeni žanr v Sloveniji razvija šele zadnjih petnajst let, medtem ko mu v Ameriki lahko sledimo vse od šestdesetih. Kot nekakšen odgovor na sekularizirano glasbeno industrijo se je tako izoblikoval žanr *sodobne krščanske glasbe* (Contemporary Christian Music), ki danes naskakuje tudi posvetne glasbene lestvice. Moč tega tržišča v Ameriki zanimivo pojasni podatek, da številni izvajalci dosegajo platinaste naklade, brez vsakršnega nagovarjanja posvetnega dela občinstva (Du Noyer 2004, 422-423). K njegovi popularizaciji je v veliki meri pripomogla tudi glasba U2-jev, a so se ti pravočasno uspešno distancirali od omejenosti žanrskih okvirov. Drug pomemben dejavnik zaradi katerega je v krščansko obredje stopila popularna glasba pa se skriva v prilagajanju religijskemu tržišču⁹¹. V kontekstu postmodernih značilnosti religij bi lahko prepoznali prilagajanje sodobnemu »sekulariziranemu« okolju. Slovenska Rimskokatoliška cerkev v tem oziru ni nobena izjema. Spremljanje in sprejemanje popularne kulture nakazuje korak v smer, ki upošteva želje vernikov in njihovega življenjskega stila.

Številni kristjani po vsem svetu dojemajo skupino U2 kot nekakšen steber vere, ki kljubuje pokvarjenosti družbe in glasbene industrije. Razumevanje njihove glasbe velikokrat spregleda očitne kritike in dvome, ki jih je skupina večkrat izrazila, tako v besedilih kot javnih nastopih. V slovenskem katoliškem tedniku Družina lahko na primer beremo: »Očitno je, da brez vere v Kristusa Bono ne bi bil to, kar je. /.../ Razvidno je, da je vir Bonove dobrotelosti in upanja njegova prežetost s krščanstvom. Kristusova odpuščajoča ljubezen je zanj tisto gibalo, ki spreminja svet. /.../ Kljub namigovanju novinarja na napake katoliške cerkve, jo brani in se o njej izreka z veliko naklonjenostjo.« (Zwitter 2009, 6-7). Mnogi razumejo glasbo in dejanja U2-jev kot nekakšen vzor, h kateremu bi morali strmeti predvsem mladi kristjani: »U2 nas opozarjajo, da je pristno krščansko delovanje hoja po robu: pronicljivo in kreativno, vedno družbeno relevantno in socialno angažirano. /.../ Samo to je resnična ljubezen.« (Črnivec 2010).

V zadnjih desetih letih se je pojavilo tudi veliko literature, ki želi odkrivati krščanske vrednote v glasbi skupine U2. Steve Stockman (2005) v knjigi *The Spiritual Journey of U2*

⁹¹ Gibbs, ki je ugotavljal vzroke upadanja števila mladih kristjanov Zahodni Evropi, je izpostavil sledeče razloge: obredi odraslih so dolgočasni; mladi nočejo biti le majhna skupina v Cerkvi; ugotavljajo, da sporočila niso pomembna za njihove osebne ali družinske potrebe; ne strinjajo se z duhovnikom; zavračajo cerkveni moralni nauk (v času, ko narašča število zvez brez proke), itd. (v Smith 2009, 353).

poudarja, da sodobna Cerkev potrebuje ljudi kot je Bono. Nekdo, ki tako jasno izraža svojo osebno vero v popularni kulturi mora biti vzor vsem mladim, ki poskušajo zatajiti svoja krščanska načela. Sarah Breuer, ki je pomagala izoblikovati koncept U2 evharistije je ena izmed mladih avtorjev, ki so napisali priročnik z naslovom *Get Up Off Your Knees: Preaching the U2 Catalog*. Gre za knjigo, ki služi kot pomoč razmišljanju ter predvsem pridiganju sporočila glasbe U2. S številnimi vzporednicami iz Svetega pisma se v svoji knjigi *One Step Closer: Why U2 Matters To Those Seeking God* ukvarja tudi dr. Christian Scharen, ki meni, da so U2-ji vedno bili in ostajajo krščanski bend, ki se mu je uspelo zelo dobro skriti za večplastnim razumevanjem njihovih pesmi. Scharen poudarja, da je cerkev izgublja stik z današnjim svetom ter popularno kulturo, U2-ji pa ji lahko pomagajo ustvariti model, skozi katerega bi se mogla prenavljati in ostajati v boljšem stiku z mladimi ter njihovo kulturo (Scharen 2006).

6 ZAKLJUČEK

*Še vedno nas omejuje predstava, da ima rock zvezdnik dva instinkta:
rad bi spremenil svet in rad bi se zabaval.
Če zmore narediti oboje hkrati, se odločiš za to.*

(Bono v Assayase 2008, 295)

V diplomskem delu sem odkril mnogo kompleksnejšo prepletenost popularne glasbe in religije kot sem sprva pričakoval, saj imata simbolna svetova religije in glasbe številne vzporednice. Občutenje »glasbenega« in »religijskega« človeku ponuja stik s primarnim izkustvom, ki velikokrat presega meje »vsakdanjega« in »normalnega«. Dokončno združitev tega lahko opazimo v doseganju transa ali stanja zamaknjenosti, h kateremu strmi tudi današnji človek s sodobnimi oblikami ritualov. Preučevanje glasbe zahteva velik poudarek, saj nam omogoča vpogled v kulturni svet nekega obdobja. Glasbena dejavnost, ki je del širšega družbenega delovanja, nam tako ponuja bogastvo elementov, ki jih je potrebno kontekstualizirati.

Religijska simbolika trdno korenini v začetkih popularne glasbe, ki se rodi iz afroameriške glasbene tradicije. Spoj afriške in evropske kulture je izoblikoval črnsko duhovno pesem, ki je v največji meri vplivala na nastanek bluesa. Religijske podobe so se skozi prepevanje protestantskih nabožnih pesmi vnesle v »realističen« blues, ki jih je pričel

oblikovati na sebi lasten način. Medtem ko je duhovna pesem simbole uporabljala za »božansko čaščenje«, jih je blues vselej izpraševal in postavljaj pod določen dvom.

Moč kulturnega pomena se je zrcalila v vseh obdobjih popularne glasbe. Glasbene revolucije so prinašale nove žanre, oblikovale skupnosti, spreminjale celotne generacije. Moralne norme, ki jih je posredovala popularna glasba, so vselej izzivale tradicionalne religijske koncepte. Krščanska religija se je na to odzvala v skladu s svojo filozofijo in poskušala selekcionirati glasbo na dobro in slabo. Tisto, ki je služila »hudiču«, je pričela javno demonizirati in se na ta način odmikati prilagajanju sodobnemu svetu.

Osebno menim, da se je religijska simbolika v popularni glasbi obdržala zaradi dveh razlogov: (1) Obkrožajo jo močne družbene konotacije zaradi katerih lahko deluje izredno emotivno. Folk jo je na primer uporabljal zaradi poudarjanja moralne odgovornosti, medtem ko jo heavy metal uporablja kot provokacijo ustaljenim družbenim normam. (2) Tudi glasbeniki imajo izoblikovana osebna religijska stališča, ki jih (ne)zavedno uporabljajo v svojem glasbenem ustvarjanju. Zaradi obeh predpostavk se religija in popularna glasba mnogokrat znajdeti na ločenih bregovih in v potencialnih konfliktih, spet drugič v tesni povezavi.

Ugotovitve študije primera, ki se je osredotočila na glasbeno skupino U2, bi lahko strnil v Forbesov model, ki predlaga štiri različne načine sobivanja popularne kulture/glasbe in religije v današnjem svetu.

(1) *Religija v popularni glasbi*: U2-ji spretno in premišljeno uporabljajo religijske podobe, ki v največji meri pripadajo krščanski veri. Biblijska metaforika in krščanske ideje nastopajo v besedilih pesmi, njihovih koncertih in koncertnih turnejah, nastopih v javnosti in dobrodelnem ter političnem udejstvovanju. »Rock'n'roll mesijanstvo« najpogosteje uporablja pevec Bono, ki je svojo medijsko podobo ustvaril tudi na podlagi odkritega govora o osebnih verskih prepričanjih. Oboževalci uporabo religijskih referenc prepoznavajo kot del splošno sprejete identitete skupine in glasbeno posebnost, ki U2-je loči od ostalih glasbenih izvajalcev.

(2) *Popularna glasba v religiji*: Krščanske skupnosti že nekaj časa v svojem obredju uporabljajo različne žanre popularne glasbe. Primer takšnega neposrednega prisvajanja iz strani cerkvenih organizacij je tudi t. i. U2 evharistija. Pesmi skupine U2 se uporabljajo kot del liturgičnega obreda in imajo namen slavljenja Boga. V tem religijskem fenomenu lahko

prepoznamo težnjo sodobnih cerkva po aktualizaciji in prilagajanju »popularnemu« okolju, s katerim se želi približati mlajšim vernikov.

(3) *Popularna glasba kot religija*: Izoblikovan sistem vrednot, ki ga izpostavlja skupina U2 in predvsem Bono, je identičen sistemu religij. Poudarjanje človekove moralne odgovornosti ter zagovarjanje konceptov Boga, božje ljubezni in usmiljenosti, odpuščanja ter pomoči bližnjim, bi lahko poenostavljeno imenovali kar »U2 religija«. Diplomsko delo ne poda natančnejše analize, ki bi zagotovila, da posamezniki dejansko priznavajo obstoj »U2 religije«. Lahko pa predvidevam, da se ob izoblikovanem »religijskem« nauku skupine in doživljanju rock koncerta kot sodobnega rituala za to pojavlja zelo velika možnost.

(4) *Popularna glasba in religija v dialogu*: Vse tri omenjene značilnosti nakazujejo dialoški odnos. U2-ji brišejo klasično dožemanje popularne glasbe, omejene na področje posameznikove zabave. Prav tako pa tudi mnoge krščanske skupnosti brišejo tradicionalno dožemanje religije in religijskega obreda. Izgleda kot da v tem odnosu lahko oba pridobita zelo veliko. U2-ji prepoznavno »blagovno znamko«, krščanske skupnosti pa zagovornika njihovih načel v svetu popularne kulture.

Skupina U2 želi svoje občinstvo popeljati ali dvigniti (*Elevation*) v prostor, kjer ulice več nimajo imen (*Where The Streets Have No Name*). Kjer bomo ponovno združeni (*One*) v imenu Ljubezni (*In The Name Of Love*). Kjer bo vsak dan čudovit (*Beautiful day*) in bomo hrepeneli (*Desire*) po dobi usmiljenja (*Grace*). Kjer bomo Bogu prepevali slavo (*Gloria*) in končno našli, kar smo iskali (*I Still Haven't Found What I'm Looking For*). Tudi ti (U2)!

Le kaj dodati drugega kot: Amen.

7 LITERATURA

1. Amalietti, Peter. 1986. *Zgodbe o jazzu*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
2. Assayas, Michka. 2008. *Bono o Bonu: pogovori z Michkom Assayasem*. Tržič: Učila International.
3. *Atu2.com*. 2010. Dostopno prek: <http://www.atu2.com/> (3. avgust 2010).
4. Balažič Primožič, Jasna in Jasna Čerič. 2004. *Zgodovina glasbe I. Od začetkov do baroka*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
5. Barbarič, Peter. 1996. *Okopi slave: štiri desetletja rock & popa*. Ljubljana: Vitrum.
6. *Billboard.com*. 2010. Dostopno prek: <http://www.billboard.com/#/features/top-touring-artists-of-the-decade-1004053065.story> (2. avgust 2010).
7. Blaukopf, Kurt. 1993. *Glasba v družbenih spremembah: Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Škuc, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
8. Bono. 2006. *Transcript: Bono remarks at the National Prayer Breakfast*. Dostopno prek: http://www.usatoday.com/news/washington/2006-02-02-bono-transcript_x.htm (3. avgust 2010).
9. Bulc, Gregor. 1999. Afera Strelnikoff kot moralna panika. *Časopis za kritiko znanosti* 27 (195-196): 201-224.
10. Cofer, Jordan. 2010. *Flannery O'Connor's Role in Popular Culture: A Review Essay*. Dostopno prek: http://findarticles.com/p/articles/mi_qa4074/is_201001/ai_n53077504/ (20. avgust 2010).
11. Cordero, Jonathan. 2009. Unveiling Satan's Wrath: Aesthetics and Ideology in Anti-Christian Heavy Metal. *Journal of Religion and Popular Culture* (21/1). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art21%281%29-heavy-metal.html> (17. julij 2010).
12. Cristaudo, Wayne. 2003. The Truth and Divinity of Sickness and Rage in the Karaoke of Despair. *Journal of Religion and Popular Culture* (3). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art-karaoke.html> (10. julij 2010).
13. Crouse, Eric R. 2002. Popular Cold Warriors: Conservative Protestants, Communism, and Culture in Early Cold War America. *Journal of Religion and Popular Culture* (2). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/article-popcoldwar.html> (23. junij 2010).
14. Črnivec, Matjaž. 2010. *U2: Trije akordi in resnica*. Dostopno prek: <http://hisnacerkev.wordpress.com/teksti/trije-akordi-u2/> (10. avgust 2010).
15. Davie, Grace. 2005. *Religija v sodobni Evropi: Mutacija spomina*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

16. Debeljak, Aleš. 1995. *Oblike religiozne imaginacije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
17. Dister, Alain. 1996. *Rock: včeraj, danes, jutri*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
18. Dorner, Brigitte. 2007. *U2 is their Religion, Bono their God*. Dostopno prek: <http://www.flowofpresence.be/forum/PDF/U2article.pdf> (15. julij 2010).
19. Du Bouchet, Paule. 1997. *Veličastni Johann Sebastian Bach*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
20. Du Noyer, Paul, ur. 2004. *Enciklopedija glasbe*. Radovljica: Didakta.
21. Dunbar, Dirk. 2002. The Evolution of Rock and Roll: Its Religious and Ecological Themes. *Journal of Religion and Popular Culture* (2). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/article-evofrock.html> (22. junij 2010).
22. Dunn, Sam, Scot McFayden in Jessica Joy Wise. 2005. *Metal: A Headbenger's Journey*. Dokumentarni film. Seville Pictures, Warner Home Video.
23. *E4gr.com*. 2010. Dostopno prek: <http://www.e4gr.org/u2charists/service.html> (7. avgust 2010).
24. Fiske, John. 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
25. Forbes, Bruce D. 2000. Finding Religion in Unexpected Places. V *Religion and Popular Culture in America*, ur. Bruce D. Forbes in Jefferey H. Mahan, 1-20. London: University of California Press.
26. Frith, Simon. 1986. *Zvočni učinki: mladina, brezdolje in politika rock'n'rolla*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS in Univerzitetna konferenca ZSMS.
27. Frow, John. 2004. Koncept popularnega. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 97-115. Ljubljana: Študentska založba.
28. Gates, David. 1997. *Dylan Revisited*. Dostopno prek: <http://www.newsweek.com/1997/10/05/dylan-revisited.html> (30. Julij 2010).
29. Gilmour, Michael J. 2002. They Refused Jesus Too: A Biblical Paradigm in the Writing of Bob Dylan. *Journal of Religion and Popular Culture* (1). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/article-dylan.html> (22. julij 2010).
30. Gluvić, Goran. 2000. *Eric Clapton*. Ljubljana: Karantanija.
31. Goodwin, Andrew. 2004. Struktura glasbenih videospotov: ponovni razmislek o narativni analizi. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 381-404. Ljubljana: Študentska založba.
32. Hamilton, Hamish. 2001. *Elevation 2001: Live from Boston*. Posnetek koncerta. Island/Interscope.

33. --- 2005. *Vertigo 2005: Live from Chicago*. Posnetek koncerta. Island/Interscope.
34. Holm, Kevin H. 2007. Et Tu, U2? "Wake Up Dead Man" and Bono's Perceived Betrayal of Faith. *Journal of Religion and Popular Culture* (16). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art16-ettuU2.html> (19. julij 2010).
35. Jung, Carl Gustav. 1996a. Odgovor na Joba. *Poligrafi* 1 (3-4): 231-278.
36. --- 1996b. Avtonomija nezavednega. *Poligrafi* 1 (3-4): 109-126.
37. Jurc, Ana. 2010. *Vatikanski odpustek za Johnovo bogokletno izjavo*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/glasba/vatikanski-odpustek-za-johnovo-bogokletno-izjavo/227915> (6. avgust 2010).
38. Kelley, Robin D.G. 2002. Ogs in Postindustrial Los Angeles: Evolution of a Style. V *Cultural Resistance Reader*, ur. Stephen Duncombe, 149-156. London: Verso.
39. Krajnc, Matej. 2008. *The Beatles: čarobno skrivnostno potovanje*. Ljubljana: UMco.
40. Longhurst, Brian. 2008. *Popular Music and Society*. Cambridge: Polity Press.
41. Lovšin, Peter, Peter Mlakar in Ičo Vidmar ur., 2003. *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
42. Luthar, Breda. 2002. Homo ludens – Homo šoper: uvod v potrošno kulturo V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 245-263. Ljubljana: Študentska založba.
43. Merriam, Alan P. 2000. *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
44. Middleton, Richard. 2002. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.
45. Moist, Kevin M. 2004. Dayglo Koans and Spiritual Renewal: 1960s Psychedelic Rock Concert Posters and the Broadening of American Spirituality. *Journal of Religion and Popular Culture* (7). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art7dayglokoans.html> (15. julij 2010).
46. Moreman, Christopher M. 2003. Devil Music and the Great Beast: Ozzy Osbourne, Aleister Crowley, and the Christian Right. *Journal of Religion and Popular Culture* (5). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art5-devilmusic.html> (26. julij 2010).
47. Muršič, Rajko. 1995. *Center za dehumanizacijo: etnološki oris rock skupine*. Pesnica: ZKO.
48. --- 1997. Vase ukrivljena doba konca zgodovine in njeni zvočni iztrebki: meditacije o glasbi danes. *Časopis za kritiko znanosti* 25 (185): 11-30.
49. --- 1999a. Prepovedani sadeži glasbe. *Časopis za kritiko znanosti* 27 (195-196): 177-178.

50. --- 1999b. Popularna glasba v krempljih represije in cenzure. *Časopis za kritiko znanosti* 27 (195-196): 179-199.
51. O'Connor, Flannery. 2006. *Težko je najti dobrega človeka*. Ljubljana: Študentska založba.
52. O'Neill, John. 1988. Religion and Postmodernism: The Durkheimian Bond in Bell and Jameson. V *Postmodernism*, ur. Mike Featherstone, 493-508. London: SAGE.
53. Ozmec, Sebastijan. 2003. *Blasfemija po slovensko*. Dostopno prek: http://www.mladina.si/tebnik/200339/clanek/kul--glasba_in_cerkev-sebastijan_ozmec/ (25. avgust 2010).
54. Petovar, Mojca. 2009. U2 na koncertu in pri maši. *Družina*, (21. junij).
55. Pinn, Anthony. 2000. Rap music and its message. V *Religion and Popular Culture in America*, ur. Bruce D. Forbes in Jefferey H. Mahan, 258-275. London: University of California Press.
56. Platon. 1976. *Država*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
57. Ratzinger, Joseph. 2009. *Spisi o cerkveni glasbi*. Ljubljana: Družina.
58. Rouget, Gilbert. 2007. Glasba in trans. *Časopis za kritiko znanosti* 35 (227): 115-129.
59. Scharen, Christian. 2006. *One step closer: why U2 matters to those seeking God*. Grand Rapids: Brazos Press.
60. Seales, Chad E. 2006. Burned Over Bono: U2's Rock'n'Roll Messiah and His Religious Politic. *Journal of Religion and Popular Culture* (14). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art14-bono.html> (16. julij 2010).
61. Smith, David. 2009. Sodobno krščanstvo zunaj zahodnega sveta. V *Verstva svet*, ur. Christopher Partridge, 343-355. Ljubljana: Mladinska knjiga.
62. Smrke, Marjan. 2000. *Svetovne religije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
63. --- 2007. *Družbena mimikrija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
64. Soulliere, Danielle M. 2010. Harry Potter and the Creation of a Moral Panic. *Journal of Religion and Popular Culture* (22/1). Dostopno prek: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art22%281%29-PotterPanic.html> (20. julij 2010).
65. Stanković, Peter. 2006. *Politike popa: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
66. Stockman, Steve. 2005. *Walk on: the spiritual journey of U2*. Orlando: Relevant Books.
67. Street, John. 2006. The pop star as politician: from Belafonte to Bono, from creativity to conscience. V *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, ur. Ian Peddie, 49-62. Burlington: Ashgate.

68. *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*: slovenski standardni prevod. 2008. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.
69. *Time.com*. 2002. Dostopno prek: <http://www.time.com/time/> (23. julij 2010).
70. U2. 1980. *Boy*. Island Records.
71. --- 1981. *October*. Island Records.
72. --- 1983. *War*. Island Records.
73. --- 1984. *The Unforgettable Fire*. Island Records.
74. --- 1987. *The Joshua Tree*. Island Records.
75. --- 1988. *Rattle and Hum*. Island Records.
76. --- 1991. *Achtung Baby*. Island Records.
77. --- 1993. *Zooropa*. Island Records.
78. --- 1997. *Pop*. Island Records.
79. --- 2000. *All That You Can't Leave Behind*. Island Records/Interscope Records.
80. --- 2004. *How to Dismantle an Atomic Bomb*. Island Records/Interscope Records.
81. --- 2009. *No Line on the Horizon*. Island Records/Interscope Records.
82. *U2.com*. 2009. Dostopno prek: <http://www.u2.com/> (3. avgust 2010).
83. *U2achtung.com*. 2009. Dostopno prek: <http://www.u2achtung.com/01/articles/article.php?id=80> (6. avgust 2010).
84. *U2gigs.com*. 2010. Dostopno prek: <http://www.u2gigs.com/tourdb-stats.html> (5. avgust 2010).
85. Urstadt, Bryant. 2010. *Elevation Partners: The Ups and Downs of Private Equity*. Dostopno prek: http://www.businessweek.com/magazine/content/10_20/b4178064073538.htm (23. julij 2010).
86. Velikonja, Mitja. 1999. Drugo in drugačno: subkulture in subkulturne scene devetdesetih. V *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 14-22. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
87. Wade Matthews, Max in Wendy Thompson. 2006. *Glasba: ilustrirana enciklopedija glasbil in velikih skladateljev*. Ljubljana: Modrijan.
88. Walser, Robert. 1997. Visoka, nizka in vudu estetika. *Časopis za kritiko znanosti* 25 (185): 67-78.
89. Weber, Max. 1988. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Ljubljana: ŠKUC.

90. Wikipedia. 2010a. *Voyager Golden Record*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Voyager_Golden_Record (10. julij 2010).
91. --- 2010b. *Tritone*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tritone> (20. julij 2010).
92. --- 2010c. *U2*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/U2> (3. avgust 2010).
93. --- 2010č. *Bloody Sunday*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Bloody_Sunday_%281972%29 (3. avgust 2010).
94. --- 2010d. *Yucca brevifolia*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Yucca_brevifolia (5. avgust 2010).
95. --- 2010e. *National Prayer Breakfast*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/National_Prayer_Breakfast (8. julij 2010)
96. Woodhead, Linda. 2009. Sekularizacija in sakralizacija. V *Verstva svet*, ur. Christopher Partridge, 445-449. Ljubljana: Mladinska knjiga.
97. Wyman, Bill. 2001. *Blues Odyssey*. London: Dorling Kindersley.
98. YouTube. 2006. *U2: Eucharist at All Saints' Church in Briarcliff*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=2MfPrkkzc3k&feature=related> (6. avgust 2010).
99. --- 2009. *U2 Superbowl*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=og0V1UtjPt4> (28. Julij 2010).
100. Zwitter, Alek. 2009. Duhovno potovanje Bona in skupine U2. *Družina*, (9. avgust).