

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jaka Bulc

Mit v jugoslovanski glasbi in razpad Jugoslavije

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Jaka Bulc

Mentor: red. prof. dr. Mitja Velikonja

Mit v jugoslovanski glasbi in razpad Jugoslavije

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

Mit v jugoslovanski glasbi in razpad Jugoslavije

To diplomsko delo govori o odnosu med mitom, mitologijo, pacifizmom, nacionalizmom in popularno glasbo ter o vlogi popularne glasbe v brutalnih vojnah, ki so se v zgodnjih devetdesetih letih dvajsetega stoletja zgodile na območju bivše Jugoslavije. V sestavku poskuša avtor orisati teoretski in zgodovinski kontekst problema, potem pa ga s pomočjo analize konkretnih popkulturnih tekstov še natančneje preučiti. Zanima ga predvsem, v kolikšni meri je bila popularna glasba sokriva za nastanek konfliktov in če bi jih lahko pomagala preprečiti. Hkrati ga intrigira omniprezenca zakrinkane mitske retorike, ki s pomočjo prežvečenih klišejev izjemno učinkovito nagovarja nič hudega sluteče odjemalce popularne kulture. Na koncu ugotovi, da bi priljubljene jugoslovanske zasedbe pred dvajsetimi leti lahko naredile kakšen bolj pogumen korak v pravo smer, da pa so se v povojnih letih za svoje napake tudi v določeni meri odkupile s pozitivnim izkoriščanjem svojega združevalnega potenciala, ki so ga tako ponosno kazale že v skupni državi.

Ključne besede:

mit, mitologija, nacionalizem, popularna glasba, Jugoslavija.

Myth in Yugoslav music and the demise of Yugoslavia

This thesis discusses the relationship between myth, mythology, pacifism, nationalism and popular music and the role of popular music in the brutal wars that shook Yugoslavia in the early 1990s. The author's aim is to try and outline the theoretical and historical contexts of the problematic while exploring it even further through analysis of actual popcultural artefacts. His main questions are: was popular music one of the culprits in creating a hostile social environment and could it do anything to prevent the wars from happening? The author is also intrigued by the omnipresence and effectiveness of veiled mythical rhetoric. In the end, he concludes that the ever-popular Yugoslav bands could've done more to prevent bloodshed but that they've also kind of made up for it in the last decade or so by fulfilling their integrative potential.

Keywords:

myth, mythology, nationalism, popular music, Yugoslavia.

KAZALO

1 UVOD	5
2 MIT IN MITOLOGIJA	6
3 MITOLOGIJE NACIONALIZMA.....	7
4 POPULARNA GLASBA KOT NOSILEC MITA.....	8
5 RAZVOJ JUGOSLOVANSKE POPULARNE GLASBE V DRUGI POLOVICI DVAJSETEGA STOLETJA	10
6 POLITIČNA SITUACIJA, KI JE PRIPELJALA K RAZPADU JUGOSLAVIJE	12
7 NACIONALISTIČNA RETORIKA OB RAZPADU JUGOSLAVIJE IN STARI MITI V NOVIH PREOBLEKAH	13
8 GLASBENI PREMİK K NACIONALIZMOM	14
9 ZAKLJUČEK	27
10 LITERATURA	28

1 UVOD

13. maja 1990 sta Dinamo iz Zagreba in Crvena Zvezda iz Beograda igrala še enega v vrsti velikih derbijev jugoslovanske nogometne lige. Na Hrvaškem, kjer se je tekma igrala, so bile teden prej izvedene večstrankarske volitve, na katerih je zmagala Tuđmanova HDZ, ki se je zavzemala za hrvaško neodvisnost in konfederacijsko ureditev Jugoslavije. V Zagreb je pod vodstvom Arkana, kriminalca in nacionalističnega ekstremista, pripotovalo 3000 Delij, fanatičnih navijačev srbskega kluba. Ti so se s podporniki Dinama zapletli že pred tekmo, med samim srečanjem pa sta skupini ob prepevanju nacionalističnih pesmi vdrli na igrišče in se spopadli z raznoraznim orožjem. Vmešalo se je celo nekaj igralcev, eden najboljših izmed njih, Zvonimir Boban, pa je dejal, da se je v vsesplošni kaos vključil predvsem zaradi nacionalnega ponosa.

Mnogi pravijo, da je bila ta tekma uvod v vojne, ki so se v devetdesetih letih prejšnjega stoletja zgodile na območju nekdanje Jugoslavije, lahko pa bi trdili, da je bila pravzaprav tudi eden od katalizatorjev. Za nevtralnega opazovalca, ki se v letu 2012 ozira v preteklost, je poleg očitne absurdnosti takih dogodkov in dejanj nerazumljivo tudi dejstvo, da so mnogi izmed zgoraj omenjenih navijačev manj kot desetletje poprej, leta 1984, s svojimi prijatelji, sorodniki in znanci iz celotne Jugoslavije v Sarajevu, multikulturnemu evropskemu Jeruzalemu, skupaj in v slogi spremljali olimpijske igre, ki so se jih, mimogrede, udeležile tudi tiste države, ki so štiri leta prej bojkotirale igre v prav tako socialistični Sovjetski zvezi (o relativni odprtosti Jugoslavije proti Zahodu, ki je k temu največ pripomogla, pa več v nadaljevanju).

V otroku devetdesetih ta sarajevska olimpijada, ki jo seveda pozna le v obliki posredovanih vinjet iz slik, filmov in pripovedi staršev, zbuja občutek nostalgije za nečem neznanim, a hkrati nedolžnim in prijetnim. Podoben učinek imajo zdaj že zimzelene pop in rock skladbe iz desetletij pred razpadom Jugoslavije. Pa je imel tudi začarani svet teh pesmi pred vojno žalosten epilog? Se je v jugoslovanski glasbi zgodilo kaj takega, kar bi lahko primerjali s tisto nesrečno tekmo v Zagrebu? Verjetno ni nesmotrno sklepati, da je tudi glasba lahko igrala vlogo vžigalice pri netenju ognja sovraštva med dotedanjimi prijatelji, tako kot šport. Hkrati pa bi se bilo dobro vprašati, ali bi lahko umetniki naredili kakšen bolj pogumen pacifističen in aktivističen korak, ki bi preprečil ali pa vsaj omilil prelivanje krvi. Vpliv in sporočilnost jugoslovanske (pop in rock) glasbe v navezavi na koncept nacionalistične mitologije bom preučil s pomočjo analize nekaterih pesmi, ki jih bom skušal povezati s kontekstom, v katerem so nastale. Hkrati se bom oprl tudi na nekatere tekste, ki so o tej problematiki že bili napisani v preteklosti. Šlo bo torej za kvalitativen pristop, v katerem bom kombiniral analizo in interpretacijo

primarnih virov (pesmi in njihovih besedil) ter analizo sekundarnih virov (znanstvenih besedil, ki so bila o teh pesmih in o kontekstu njihovega nastanka že napisana). Oprl se bom na zgodovinsko analizo in opisno metodo, potoval bom po diahroni in sinhroni osi (primarne vire bom proučeval in primerjal tako skozi čas kot tudi v določenem trenutku, kar pomeni, da se bom najprej osredotočil na primerjavo med, recimo, pesmimi iz šestdesetih in osemdesetih, potem pa še med nacionalističnimi in pacifističnimi pesmimi iz nekega točno določenega obdobja), pri sklepanju pa uporabljal nepopolno indukcijo, ki preko analize omejenega števila posamičnih primerov posplošuje in podaja sklepe o celoti. Indukcija v tem primeru mora biti nepopolna, saj bi izjemno težko zaobjel čisto vse primere, to pa pomeni, da taka indukcija ne more postreči z znanstveno gotovostjo, temveč le z veliko stopnjo verjetnosti in veljavnosti. Moje prepričanje je, da to več kot zadostuje.

Moja prva teza je, da je tudi glasba igrala manjšo vlogo pri ustvarjanju nacionalistično obarvanega ozračja v skupni državi. Mislim tudi, da bi glasbeniki lahko naredili mnogo več za razelektritev napetosti. In zdi se mi (to je moja tretja teza), da je glasba igrala (in še vedno igra!) pomembno vlogo pri ponovnem spletnju vezi med južnoslovanskimi narodi. Povrh vsega pa hočem še pokazati, da je mitska retorika resnično vseprisotna, tudi v popularni kulturi, čeravno jo tam pogosto spregledamo.

Začel bom s kratkim teoretičnim orisom konceptov mita in mitologije, ki ga bom potem v tretjem poglavju bolj natančno fokusiral na nacionalistične mitologije. V nadaljevanju bom te koncepte povezal s kulturo in predvsem jugoslovansko popularno glasbo iz druge polovice dvajsetega stoletja, ki jo bom potem tudi podrobneje predstavil. Po kratkem odstavku o politični situaciji ob razpadu Jugoslavije bom v glavnem delu naloge teorijo apliciral na konkretne primere in vsebinsko analiziral besedila nekaterih popularnih jugoslovanskih skladb. Pred zaključnim poglavjem, v katerem bom podal svoje sklepe, bom nekaj besed namenil še bolj filozofskemu vprašanju holističnega oziroma partikularnega dojemanja umetnika.

2 MIT IN MITOLOGIJA

"Stvar in beseda sta eno in isto le v mitu." (Debeljak 2010, 112).

Za začetek bi bilo dobro povedati, kaj mit in mitologija sploh sta. Dejstvo je, da mit tudi v navidez odčaranem modernem svetu ostaja pomemben agens pri konstruiranju realnosti. Mnogi narodi počivajo na temeljih, ki so v veliki meri sestavljeni iz mitskih konstruktov, sami sebe pa označujejo za svete, nebeške, izbrane (od boga ali ljudstva) in prastare, kar bom v nadaljevanju pokazal tudi na konkretnih

primerih.

Mite lahko razdelimo na tradicionalne in ideološke. Tradicionalne mite najdemo v tradicijah, ritualih, legendah in drugih načinih predmodernega konstruiranja realnosti. Ti miti, ki nikoli nimajo zaključka oziroma imajo vedno odprt konec, gledajo predvsem v preteklost in poskušajo pojasnjevati pomembne elemente preteklosti. Ideološki miti pa tradicionalne mite dopolnjujejo oziroma zaključujejo. S pogledovanjem v prihodnost iščejo spremembe in rešitve, ki bi ustrezale prastarim temeljem tradicionalnih mitov. Lahko bi torej rekli, da tradicionalni miti legitimirajo ideološke mite. (Velikonja 2003a) Gre za pričakovano in smiselno stanje na ramenih velikanov, kar pa seveda sploh ne pomeni, da se operira z resničnimi dejstvi – nasprotno, dejstva so le navidez prepričljiva, v resnici pa gre za pravljice.

Za mite je značilna brezčasnost. Preteklost, sedanjost in prihodnost v mitskem diskurzu niso linearno razvrščeni koncepti, si pa iz vsakega izmed njih mit, v slogu brikolaža, izposoja različne elemente pripovedi. Miti se tudi združujejo v nenehno spreminjajoče se, a koherentne skupine, ki jim pravimo mitologije. Te imajo, kot sem napisal že zgoraj, nekatere popolnoma praktične naloge in cilje. Njihove glavne tri funkcije so: integrativna (vključevalna navznoter in izključevalna navzven), kognitivna (razlagalna) in komunikativna (retorična). Sodobne politične mitologije so sestavljene iz nekaterih osnovnih mitov, ki se (sicer v različnih nizih in medsebojnih odnosih) nenehno pojavljajo. (Velikonja 2003a)

Čeprav se miti nenehno ponavljajo, so presenetljivo prepričljivi, med drugim tudi zato, ker v človeku njegov osebni pol nadomestijo s splošnim. Skupinska (nacionalna, razredna, verska ...) pripadnost v mitskem diskurzu prevzame vlogo edine prave osebne identifikacije. Pri posamezniku ni več delitve med javnim in zasebnim, njegovo življenje popolnoma prevzamejo samo velike teme. (Velikonja 1996) Z drugimi besedami, ni več važno katere knjige bereš, kakšne filme gledaš in kaj si misliš o tem in onem, važno je le, da si Slovenec/musliman/kdorkoli že, pa čeprav imaš več skupnega z ljubiteljem Steinbecka in Wendersa kot pa z nekom, ki se je slučajno rodil v isti državi kot ti.

3 MITOLOGIJE NACIONALIZMA

Narodna identiteta je abstrakten pojem, ki pa ga politične, gospodarske in navsezadnje tudi kulturne elite pogosto predstavljajo kot najbolj osnovno podlago za oblikovanje skupinskih interesov. (Debeljak 2010) Pri narodni identiteti gre le za kulturni konstrukt, ki je osnovan predvsem na razlikovanju neke skupine od druge. Pri ustvarjanju in ohranjanju tega konstrukta igra veliko vlogo mitska retorika

oziroma nacionalistična mitologija.

Nacionalistična mitologija je ena od oblik sodobne politične mitologije (mitologije, ki stremi k praktičnemu cilju), v kateri mesto svetega zavzame narod. Posledično tudi nacionalistično mitologijo najpogosteje sestavljajo tisti temeljni, najpomembnejši in najpogostejši miti, za katere Velikonja pravi, da so "konstitutivni". (Velikonja 2003a, 10)

Prvi izmed njih je mit, ki govori o nastanku oziroma rojstvu neke skupine in jo postavlja na središčno točko vsega obstoja. Drugi temeljni mit govori o pomembnih dogodkih neke skupine ter o njeni interni homogenosti in različnosti od drugih skupin. Pri tretjem temeljnem mitu gre za specifično štetje časa in za posvečenost lastnega ozemlja. Četrty mit govori o velikih ljudeh neke skupine, o katerih se govori kot o junakih, rešiteljih in voditeljih. Govori se tudi o tistih, ki so za skupino nekaj žrtvovali in s tem pridobili mitsko mučeniško avro. To je peti temeljni mit. V šestem so zaobjeti Drugi, ki so predstavljeni kot veliki sovražniki. Sedmi temeljni mit sodobnih političnih mitologij pa se obrača v prihodnost, v kateri vidi bodisi vrnitev v zlato dobo ali pa apokalipso. Med najpogostejše nacionalne mite torej sodijo tisti o boju večnih zaveznikov z večnimi sovražniki, pa tisti o zadnjem braniku neke civilizacije ter miti o svetih, zgodovinskih in nedotakljivih mejah, ki jih je treba ubraniti pred demonskimi, živalskimi, celo zverinskimi sovražniki. (Velikonja 2003a, 10–13)

In res, zdi se, da se s temi miti resnično srečujemo skoraj vsak dan, bodisi ko nadebudni mladi nacionalisti trobezlajo o Karantaniji, ko navijači slovenske reprezentance z zmerljivkami obkladajo navijače nasprotnikov ali pa ko politiki obljubljajo svetlo prihodnost.

Jasno pa je, da pri ustvarjanju, razglašanju in razpečevanju nacionalistične mitologije ter posledičnem oblikovanju in vzdrževanju narodne identitete poleg politike, šolanja in medijev veliko vlogo igra tudi kultura in posledično tudi glasba.

4 POPULARNA GLASBA KOT NOSILEC MITA

Mitologije se torej manifestirajo na dva načina: očitno (preko obredov, praznikov in podobnega) in manj očitno (v dejavnostih in institucijah, ki navidez niso politične, naprimer v kulturi). (Velikonja 2003a) Na slednji tip manifestacije pogosto pozabimo, čeprav je pogosto (ponavadi ravno zaradi svoje neopaznosti) še bolj učinkovit od prvega.

V navezavi na to je potrebno omeniti tudi, da mit sam po sebi še ni ideološki, to postane šele, ko se pojavi v nekem točno določenem kontekstu, oziroma ko se umesti v konkretni prostor. (Stanković 2006) V kontekstu popularne kulture in glasbe se miti pomikajo v polje ideološkega zato, ker dosega

velike mase ljudi in ker imajo tisti, ki jih tolmačijo (umetniki), zelo velik vpliv. Ta ideja se ujema z adornojskim pristopom k temi. Adorno je označil popularno kulturo za nekaj, kar inhibira posameznikovo individualnost, avtonomijo in kreativno participacijo (in ta "posameznik" sta tu oba, ustvarjalec in odjemalec). Pasivizacija glavnih akterjev v izmenjavi kulturnih dobrin se v konkretni arhetipski podobi pokaže takrat, ko popularno glasbo prežamejo diskurzi škodljivih kolektivnih identitet, tako kot se je to zgodilo z nacionalizmom v jugoslovanski muziki. In ravno takšni primeri, pri katerih se kreativni upor skoraj ne pojavi, na žalost vedno znova dajejo določeno mero veljave Adornovemu negativističnemu in distopičnemu pogledu na popularno kulturo.

Moramo pa se zavedati, da je popularna kultura hkrati prostor za uveljavljanje hegemonije vladajočih družbenih skupin in prostor semiotskega odpora proti tej isti hegemoniji oziroma, po Gramscijevo, prostor (polje) hegemonkega boja. Ravno zaradi teh heterogenih političnih implikacij popularne kulture je pomembno, da se raziskuje konkretne popkulturne izdelke ter njihove učinke in načine uporabe. (Stanković 2006) Hkrati se je torej potrebno osredotočiti na posamične primere in upoštevati širši kontekst. Takrat lahko ugotovimo, da so imeli v določeni meri prav tudi avtorji, ki so Adornu nasprotovali, in popularni kulturi pripisovali velik emancipatorni potencial.

Popkulturni izdelki pa so, če jih ošvrknemo z bolj pozornim analitičnim pogledom, sicer že sami po sebi precej kompleksni, tudi preden jih povežemo s pojmom moči. Prežeti so s klasičnimi dvojnostmi denotativnega (primarnega, očitnega) in konotativnega (dodatnega, implicitnega, prenesenega) pomena ter avtorjevega namena in bralčeve interpretacije.

V državah z bolj zaostrenimi političnimi situacijami se pojavljanje politike v glasbi opazi bolj kot drugje, razen če je sistem tako totalitaran in nesvoboden, da prostega glasbenega izraza niti ne dopušča. Sicer pa ima popularna glasba, še najbolj pa rock, v totalitarnih državah izjemno pomembno vlogo, saj v takih državah ni organizirane politične opozicije. Raznolika glasba takrat predstavlja enega redkih kanalov drugačnega mišljenja, pri čemer gre seveda predvsem za zgoraj omenjeno semiotsko upiranje proti hegemoniji. Glasba, predvsem tista popularna, posega v sfero političnega na dva načina. Glasbeniki se lahko preko glasbe, besedil, obnašanja in oblačil namenoma vključijo v politični kozmos, včasih pa so tja vključeni nehote, ko njihovo v osnovi nepolitično glasbo politizirajo (komentirajo, cenzurirajo, prepovejo) drugi. (Ramet 1994)

Mitologije, narodne identitete in nacionalizmi so torej konstruirani tudi skozi popularno kulturo in popularno glasbo, ki je eden od njenih ključnih gradnikov. Ob modernizaciji, industrializaciji in

urbanizaciji Jugoslavije po drugi svetovni vojni so se nacionalne in nadnacionalne identitete ustvarjale preko množičnih medijev, trga in globalnih kulturnih trendov, ki so ključno zaznamovali tudi jugoslovansko glasbeno sceno. Zanimivo pa je, da se niti avtorjem niti poslušalcem ni zdelo kontradiktorno, da se je *nacionalna* občutja artikuliralo preko *globalnih* glasbenih slogov. (Vuletić 2011)

5 RAZVOJ JUGOSLOVANSKE POPULARNE GLASBE V DRUGI POLOVICI DVAJSETEGA STOLETJA

Jugoslovanska rock glasba je bila ena izmed najbolj nazornih konkretnih ilustracij idiosinkratičnosti, specifičnosti in unikatnosti Jugoslavije kot multikulturne države, ki je nenehno lovila ravnotežje na mejni črti med socialističnim, zaprtim, a hkrati tudi kulturno bogatim vzhodom ter naprednim in demokratičnim zahodom. Pomen rock glasbe v Jugoslaviji je na slikovit in poetičen način opisal Aleš Debeljak, ko je rekel, da "so mladi Jugoslovani molili različne bogove ali nobenega, spoštovali pa enega samega preroka – preroka rokenrola". (Debeljak 2010, 124) V nadaljevanju piše, da "jugorock nikoli ni skrival svojega spogledovanja s pesmijo gorskih pastirjev in piskanjem makedonskih frulic, ki so jih matere rockerjev poslušale ob delu na poljih". (Debeljak 2010, 125) In ravno zato je verjetno zanimiva še danes, ko imamo mladi na dosegu enega klika na tisoče različnih glasb, pa se (med drugim) vedno znova vračamo tudi k jugoslovanski glasbi, ki nepojasljivo vzdraži nek specifičen skupek nevezanih, plavajočih, nadvse prijetnih in tudi malce otožnih čustev.

V mladinski subkulturi, ki jo je pomagal izoblikovati jugoslovanski rock, so bile etnične in kulturne razlike večinoma postavljene na stranski tir. Čeprav je v vsaki republiki nastajala malce drugačna glasba, so se te specifične pesmi poslušale po celi Jugoslaviji, pripadniki subkulture pa so se močno poistovetili s svojimi kolegi iz drugih republik. (Stanković 2001) To je bilo seveda v skladu s tipično rockovsko mentaliteto, ki se ponavadi ni pretirano obremenjevala z državnimi mejami in barvo kože.

Sicer pa je bila Jugoslavija kot država v svojem odnosu do popularne glasbe izjemno specifična in skoraj šokantno prizanesljiva, če jo primerjamo z ostalimi socialističnimi državami takratnega časa. Tito se je namreč odločil, da bo uporniško izraznost rokenrola v precejšnji meri toleriral. Lahko bi celo rekli, da mu je uspelo anti-hegemonsko uporništvo, ki je ponavadi inherentno tej glasbi, zajezi in sprevreči v *podporništvo* sistemu, saj je v šestdesetih kar precej zasedb v svojih pesmih odobravajoče prepevalo o režimu. (Ramet 1994) Tudi to pa sicer ni bila nobena posebnost, če se vrnem k primerjavi z zahodnjaškim rockom, kjer so bili mnogi izvajalci prav tako režimski lakaji.

V bistvu je šlo v Jugoslaviji za konstruiranje panjugoslovanske (pop)kulture in identitete s pomočjo zahodnjaških glasbenih trendov, ki jih na področju Jugoslavije kaj lahko tudi sploh ne bi bilo, če ne bi v zgodnjih petdesetih letih dvajsetega stoletja prišlo do izboljšanja odnosov z Zahodom. Jugoslavija je bila edina komunistična država, kjer se je dalo brez težav kupiti plošče Elvisa Presleya, Beatlov, Rolling Stonesov in ostalih popularnih zasedb tistega časa. Mnogo teh plošč je bilo celo prodanih v večji nakladi kot v sosednji Italiji, kar je nedvomno zgovoren podatek. Zaradi režimske želje po nastanku nadnarodne kulture je bila zatirana le patriotska glasba posamičnih narodov. (Vuletić 2011)

Na udaru so bile tiste zasedbe, ki so tako ali drugače govorile o narodni identiteti jugoslovanskih ljudstev, saj se je oblast dobro zavedala sporočilne moči glasbe in dejstva, da je bilo jugoslovansko poslušalstvo pogosto bolj pozorno na besedila kot pa na zvočni aspekt pesmi. (Ramet 1994, 114)

Oblastniki so najbolj pazili na srbske in hrvaške patriotske pesmi, saj sta bila ta naroda v primerjavi z ostalimi bolj številčna in bi z nacionalizmom lahko močnejše zatresla temelje federacije kot drugi, manjši narodi. (Vuletić 2011)

Pesmi skupin, ki so se ukvarjale z narodno tematiko, se torej niso smele predvajati, z izjemo predvajanja v kontekstih, ki so bili izrazito jugoslovansko obarvani. Pettan kot primer navaja hrvaško himno Lijepa naša, ki je bila lahko predvajana le ob jugoslovanski državni himni Hej slaveni, ne pa samostojno, saj je bilo le v tem primeru očitno, da je Hrvaška del Jugoslavije. Hkrati je bilo izven cerkva prepovedano tudi predvajanje versko obarvanih pesmi. (Pettan 1998)

Malce več svobode pri razvijanju njihovih nacionalnih kultur so federalni oblastniki republikam podelili v zgodnjih šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Na Hrvaškem se je to manifestiralo v kulturnem preporodu, najbolj pa se je izpostavil pop pevec Vice Vukov, ki je v svoje pesmi vključil hrvaško patriotsko tematiko. V sedemdesetih je bil hrvaški nacionalizem v politiki in glasbi zopet zatrt, rock glasba pa se je ponovno vrtela predvsem okoli hvalospevov Titu in Jugoslaviji. (Vuletić 2011)

Leta 1976 je neki beograjski profesor obtožil sarajevsko zasedbo Bijelo dugme, da pozahoduje jugoslovansko mladino. V resnici so bili Bijelo dugme seveda kvintesenčno jugoslovanski, že zaradi svoje interne etnične sestave, predvsem pa zaradi gest, kot je prepevanje v albanščini med protesti na Kosovu leta 1981. To je povedal tudi Goran Bregović sam, ko je v intervjuju z Rametovo dejal, da so vzorniki Bijelog dugmeta sicer res bili Beatli in Rolling Stonesi, da pa je bil njegov glavni namen ustvariti zasedbo s prepoznavnim jugoslovanskim zvokom. Rekel je tudi, da se je v besedilih želel ukvarjati s politično tematiko in da je imel vedno zadržke do komunističnega režima. Med najbolj opazne, kontroverzne in pomembne glasbene poteze Gorana Bregovića pa nedvomno sodi pesem Lijepa naša s plošče Ćiribiribela. V njej je Bregović združil hrvaško himno Lijepa naša domovino in

srbsko tradicionalno pesem Tamo daleko. Žal pa je Lijepa naša dosegla ravno nasprotno od tistega, kar je Bregović želel, in še podpihnila nestrpnost med sosedskimi narodi. (Ramet 1994, 134–139)

V bistvu je šlo v obdobju pred poznimi osemdesetimi v jugoslovanski glasbi bolj za fanatično iskanje nacionalističnih sporočil (predvsem s strani oblasti, delno pa tudi s strani nekaterih poslušalcev, ki so take teme v pesmih namenoma iskali) v prav vseh pesmih in nastopih, tudi tam, kjer jih ni bilo, ne pa toliko za dejansko prisotnost množstva nacionalističnih pesmi. Dejstvo pa je, da je rock glasba predvsem preko besedil reflektirala, komentirala in vplivala na medetnične odnose znotraj Jugoslavije.

Sicer pa je rokenrol s svojim emancipatornim potencialom jasno ilustriral tudi medgeneracijsko razliko v Jugoslaviji in opominjal, da med ljudmi in ljudstvi znotraj Jugoslavije obstajajo razlike. Med drugim je poglobljajal prepad med urbanim in ruralnim, saj je bil prisoten predvsem v večjih mestih. (Liotta 2001)

6 POLITIČNA SITUACIJA, KI JE PRIPELJALA K RAZPADU JUGOSLAVIJE

Da bi razumeli vojne, ki so na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja razdrle Jugoslavijo, je treba razumeti tudi jugoslovansko preteklost, predvsem tisto po drugi svetovni vojni. Jugoslavija je bila politična skupnost, ki se je na začetku izrecno oblikovala kot transnacionalna zveza šestih socialističnih republik (Bosne in Hercegovine, Hrvaške, Makedonije, Črne gore, Slovenije in Srbije) in dveh avtonomnih provinc (Vojvodine in Kosova), vendar pa se je duh časa v letu 1991 znatno razlikoval od tistega iz obdobja po drugi svetovni vojni. Režimsko predpisano (a tudi v praksi sprejeto) sobivanje različnih etnij je nadomestila atmosfera etnične nestrpnosti in socio-kulturnega razdvajanja. Ker je komunistični režim v preteklosti aktivno zatiral vsakršne nacionalizme, so v očeh ljudi ravno nacionalizmi postali edina alternativa komunizmu, čeprav je bilo alternativ v resnici seveda več.

Že v drugi polovici osemdesetih so se v federaciji in v partiji krhali odnosi med narodi, gospodarstvo je bilo v krizi (nad situacijo nista bili navdušeni predvsem Slovenija in Hrvaška, ki sta bila gospodarsko najbolj razviti), ljudje so začenjali dvomiti v politični sistem kot tak, vse skupaj pa so podpihovali še mediji. Krvava vojna v devetdesetih je bila neposredna posledica teh procesov. Nezadovoljstvo s stanjem v državi je namreč pri nekaterih narodih vzbudilo željo po emancipaciji, ki se je izražala v samostojnih volitvah na Hrvaškem in v Sloveniji, srbski odgovor na to pa je bil premik od zagovarjanja jugoslovanske enotnosti k doseganju novega cilja v obliki velike Srbije. (Velikonja 2003b, 235–238)

Na kratko bi lahko rekli, da sta bila glavna vzroka za nastanek vojn ob razpadu Jugoslavije težnja po reintegraciji s strani nereformističnih članov Zveze komunistov in določenih pripadnikov JLA ter pojav

velikonacionalnih politik. (Velikonja 2003b)

7 NACIONALISTIČNA RETORIKA OB RAZPADU JUGOSLAVIJE IN STARI MITI V NOVIH PREOBLEKAH

V Jugoslaviji je pred vojno v devetdesetih prišlo do močne ideologizacije prastarih mitskih zgodb. Pri ustvarjanju trdnih in neprevpraševanih nacionalnih zavesti so sodelovali celo ugledni zgodovinarji, kulturniki, znanstveniki in športniki. (Velikonja 2003b, 235–285)

V Srbiji se je naprimer v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih govorilo predvsem o notranjih in zunanjih sovražnikih ter fantomskih izdajalcih na političnem in kulturnem področju. Šlo naj bi za sovražnike Srbov in srbstva, ki se jim je med drugim zamerilo to, da naj bi na svoji vesti imeli srbske mučenike iz 600 let stare bitke na Kosovskem polju. Nasploh so bili miti o Kosovu izjemno popularni, o njem se je govorilo kot o popku, srcu in zibelki srbstva. Za izdajalce so Srbi označili separatistično naravnane Albance in Slovence, sebe pa oklicali za nebeški narod v nebeški državi (primerjali so se celo z Izraelom). Poleg že omenjenih uglednih javnih osebnosti so se k nizkotni politični agitaciji in agresivni retoriki zatekale tudi razne publikacije, ki so med drugim govorile o fantomski grožnji islamizacije celotne Srbije, proglasile Miloševića za velikega vodjo in vojaškega poveljnika, prihajajočo vojno pa označile za novo Bitko na Kosovskem polju. (Velikonja 2003b, 235–285)

Zarota in sovrašтво naj Srbom ne bi pretela le znotraj Jugoslavije, temveč tudi iz tujine – tako z zahoda kot tudi z muslimanskega vzhoda. Vsi Hrvati so bili označeni za ustaše, da je pri vsem skupaj šlo za stare srbske mite, prilagojene novi ideologiji, pa je potrdila retorika, ki je govorila, da naj bi muslimani želeli srbske ženske stlačiti v svoje hareme. Hkrati se je vzpostavil mit oziroma kult novega vodje Slobodana Miloševića, ki je po slabih desetih letih nadomestil Tita in ki je bil prikazovan kot delaven poštenjak, odločen združevalec, odrešenik in zaščitnik. (Velikonja 2003b, 235–285)

V nadaljevanju te tradicije so še danes absurdno povelječevani razni hudodelci, ki so se znašli na haaškem sodišču, kjer jim sodijo za zločine, ki so jih kot vojaški poveljniki ali vplivni politiki zagrešili v jugoslovanskih vojnah. Njihovi pristaši jih, zaslepljeni od njihove karizme, še vedno častijo kot svoje velike voditelje in rešitelje. S ponosom nosijo majice z njihovo sliko, na ves glas skandirajo njihova imena in z zaneseno nostalgijo v glasu govorijo o njihovih preteklih dejanjih.

Tudi na Hrvaškem so pri ustvarjanju nacionalističnega ozračja miti igrali pomembno vlogo. Govorilo se je o narodnem preporodu, častitljivi starosti, kontinuiteti in večnosti hrvaškega naroda. Tudi na

Hrvaškem je bil prisoten kult vodje (predsednika Franja Tuđmana) in kult osebnosti, katerega subjekti so bili raznorazni generali in politiki, ki so bili označeni za viteze, učitelje, osvoboditelje in združevalce. V širšo javno sfero se je prebila retorika, ki se je vrtela okoli ustaške kolaboracije v obdobju druge svetovne vojne. Po vodilnih figurah iz ustaške države (Neodvisne države Hrvaške) so bile poimenovane ulice in vojaške enote, uporabljali pa so se tudi simboli in pozdravi iz tega obdobja, naprimer "Za dom spremni!". Tako Srbi kot tudi Hrvati pa so iz svojih jezikov odstranili besede, ki so imele turški oziroma arabski izvor. Pomembno vlogo je igrala tudi izbira pisave – Srbi so v določenih situacijah začeli posegati izključno po cirilici. (Velikonja 2003b, 235–285)

Jasno je, da je jezik organska tvarina, ki se je ne da kar tako na silo klestiti, ravno zato pa je ta primer tudi najbolj nazoren pokazatelj zgrešene in v določeni meri sizifovske narave takega početja.

Slovinci so se pri svoji nacionalistični težnji opirali na mit drugačnosti, ki so ga utemeljevali predvsem na razlikovanju od drugih v jeziku in kulturi, ne pa religiji. Za izbrane se niso označili na podlagi vojaških dosežkov, temveč na podlagi kulturnih dosežkov, ki naj bi jih uvrščali med civilizirane evropske narode. Veliko se je pojavljal tudi mit o skromnem, delavnem človeku, nekakšnem Petru Klepcu oziroma Martinu Krpanu, ki se mora nenehno upirati nekomu, ki ga skuša podjarmiti. Mogoče še najpomembnejši in najpogostejši mit pa je bil mit o viziji prihodnosti v obliki končne osamosvojitve. (Velikonja 1996, 171–188)

Slovenija se še danes oklepa kulturno-jezikovnega odgovora na vprašanje svoje narodne poklicanosti, kar je v določenem pogledu sicer dobro, po drugi strani pa s tem ovira hitrejši, bolj sinkretičen, bolj dinamičen in bolj barvit razvoj slovenske kulture in jezika, ki postajata vse bolj zatohla, okorna in neprilagodljiva.

8 GLASBENI PREMIK K NACIONALIZMOM

"Kar je lahko v nekem obdobju in med tedaj živečimi protagonisti medij približevanja in živahnih stikov, je v nekem drugem vzrok sovraštva in spopadov." (Velikonja 1996, 116–117)

Goran Bregović je že pred vojno rekel, da imajo Srbi in Hrvati svoje pesmi, ki so jim bolj pomembne od jugoslovanskih pesmi in da se bo zgodba Jugoslavije slabo končala. (Ramet 1994, 134–139)

Če je pred Titovo smrtjo v Jugoslaviji prevladoval diskurz, ki je bil osnovan na podobnostih med narodi, se je po Titovi smrti začelo govoriti predvsem o razlikah med narodi. Povsem konkretno se je naprimer začela v besedilih srbskih pesmi močno odražati težnja Albancev po večji samostojnosti na

Kosovu. Zgodovinske tematike so bile pogosto postavljene ob bok trenutnim dogodkom (naprimer domnevnim posilstvom srbskih žensk s strani Albancev) in trenutnim herojem (naprimer Slobodanu Miloševiću). Glasba je postavila ljudi na nove mnenjske pozicije in jih mobilizirala za vojno, s tem pa tudi podprla tiste, ki so bili na najvišjih položajih. Ob koncu osemdesetih so se na tržišču pojavile kasete s pesmimi, ki so imele nacionalistična sporočila. To so na Hrvaškem razumeli kot prihod demokracije, zato je leta 1989 hrvaški tamburaški orkester Zlatni dukati prvič zaigral nekaj poprej prepovedanih pesmi. (Pettan 1998)

Tudi novovalovski rockerji so po smrti Tita v osemdesetih začeli s kritiko določenih aspektov jugoslovanskega sistema. Zasedba Prljavo kazalište (ki je svojo kariero zastavila precej oportunistično) je leta 1988 v popularno glasbo zopet pripeljala patriotsko tematiko, velika popularnost zasedbe pa je odražala pomik nazaj k nacionalistični politiki na Hrvaškem. (Vuletić 2011)

Ko se je politična situacija v Jugoslaviji začela zaostroovati, so se torej mnogi vodilni glasbeniki, ki so se prej proglašali za Jugoslovane, začeli identificirati z republikami, ki so jim pripadali. To je bilo seveda v nasprotju s splošnim prepričanjem, da je popularna ali pa rock glasba nekaj izrazito transnacionalnega in združevalnega. Zasedbam v letu 1989 ni več uspelo organizirati koncertov tam, kjer so bile v preteklosti izjemno popularne (naprimer zasedbama Bijelo dugme in Električni orgazam v Sloveniji ter zasedbi Prljavo kazalište v Srbiji). Druge zasedbe so opazile znaten upad obiskovalcev na koncertih (recimo Riblja čorba na Hrvaškem). Festival Avala rock je bil eden izmed zadnjih, ki je (leta 1990 v Beogradu) združil izvajalce iz različnih republik. Plavi orkestar so nanj prišli iz Sarajeva, Haustor pa iz Zagreba. (Ramet 2002, 127–146)

Rockovska kultura, ki je bila osnovana na tesnem odnosu med urbanimi središči in na kozmopolitskih načelih, je tako ob razpadanju Jugoslavije opazno zamrla. S centralne pozicije v skupni državi se je v novonastalih državah pomaknila na periferijo. Tako v Srbiji kot tudi na Hrvaškem je folk glasba postala tista, ki naj bi resnično predstavljala dušo naroda. Avtentično nacionalno življenje naj bi se namreč dogajalo na deželi, ne v mestu. Urbana kultura in rock glasba sta ravno s tem umikom na obrobje javnega življenja v novih državah na nek način postala simbola multikulturne, jugoslovanske identitete. (Pauker 2006)

Stanković vseeno pravi, da je tudi v drugi polovici osemdesetih, ko se je nacionalistični diskurz že prebijal v ospredje, glasba ostala eden izmed glavnih združevalnih elementov v Jugoslaviji. (Stanković 2001)

Odzivi na grožnjo vojne so bili med jugoslovanskimi glasbeniki različni. Nekateri so zavzeli

pacifistično pozo, naprimer Rambo Amadeus, ki je na koncertih pozival k miru, drugi so se podali v vode napadalnega nacionalizma. S pesmijo Hrvatska mora pobjediti so bili opazni predvsem zagrebški Psihomodo pop, na drugi strani pa so se izpostavili beograjski Oliver Mandić in Simonida Stanković. Bilo je tudi nekaj eskapističnih zasedb, ki so se popolnoma distancirale od političnih problemov in tragedije, ki se je odvijala okoli njih, in se posvetile vsakdanjim pesmim. (Ramet 2002, 127–146)

Nekatere je zbodel in zbudil šele dejanski začetek vojne: debitantski album Two Dogs Fuckin' reške zasedbe Let 3, ki je bil izdan leta 1989, je bil provokativen, a v osnovi apolitičen. Med vojno, leta 1994, pa je zasedba kot odgovor na grozote, ki so se dogajale okoli nje, izdala album s pomenljivim naslovom Peace. (Ramet 1996, 291)

Dogodek, ki je najbolj pomenljivo ilustriral takratno situacijo, je bil razpad sarajevske zasedbe Zabranjeno pušenje, ki se je razdelila na dva ločena ansambla. Nenad Janković, srbski član zasedbe, je v Beogradu ustanovil novo zasedbo No Smoking Orchestra, ostali člani pa so v Sarajevu po letu 1996 nadaljevali pod starim imenom.

Ena od svetlih točk glasbene scene med vojno je bil fenomen piratiziranja, ki je tudi v najhujših časih zbliževalo in združevalo bivše sonarodnjake. V povezavi s tem Paukerjeva pravi tudi, da je bila po vojni glasba na spletnih portalih le redko razdeljena v skladu z na novo vzpostavljenimi mejami. (Pauker 2006)

Na tem mestu bom pod drobnogled poskušal vzeti nekaj konkretnih primerov pesmi iz obdobja pred in med vojno. Izbor obravnavanih pesmi nisem vnaprej omejil s principielnim enakomernim razprševanjem primerov glede na državljanstvo izvajalca, čas nastanka oziroma nazorsko pozicijo. Za omenjene pesmi sem se odločil predvsem zaradi tega, ker so vsebovale veliko (potentne) mitske govornice oziroma ideoloških konotacij.

Album zasedbe Bijelo dugme, Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo, je v času politične nestabilnosti govoril o bratstvu in enotnosti, vendar pa je bil njegov pravi pomen vedno nejasen. Že njegov naslov je dvoumen, saj ga lahko interpretiramo kot iskren poziv k sodelovanju znotraj Jugoslavije ali pa kot ciničen pogled na takorekoč uzakonjeno mantro bratstva in enotnosti.

Recimo, pa četudi le za voljo argumenta, da album in njegova naslovna pesem resnično predstavljata nekakšen hvalospev Jugoslaviji.

"Pljuni i zapjevaj!

Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo!

Matero i maćehe, tugo moja i utjeho.

Moje srce, moja kuća stara,
moja dunja iz ormara,
moja nevjesto, moja ljepotice,
moja sirota kraljice,
Jugo, Jugice...

Ovaj hljeb, evo lomim,
moja Jugoslavijo,
za tebe i bolje dane,
konje neosedlane.
Ovdje kome ne porastu zubi,
e, kukala mu mati.
Ovdje nikad neće čopor naći,
'ko ne nauči urlati.

Jugoslavijo na noge,
pjevaj nek' te čuju,
'ko ne sluša pjesmu,
slušaće oluju!"

- Bijelo Dugme: Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo, 1986

Zgornji verzi nazorno pokažejo, da je v mitologijah južnoslovanskih narodov resnično mogoče zaslediti nekaj povezovalnih značilnosti, ki specifičnostim navkljub tvorijo obrise skupne podobe. (Velikonja 1996) "Neosedlani konji" in "kričanje za divjo čredo" sta besedni zvezi, ki govorita o onniprezentni neukročenosti in divjosti južnoslovanskih ljudi. Ko Bijelo dugme govorijo o Jugoslaviji kot o "materi", "srcu" in "hiši", gre lahko le za mit zemlje in krvi, ki vedno znova govori o svetosti domače grude.

Sicer bom o nacionalističnih mitih govoril predvsem v nadaljevanju, vendar pa lahko vidimo, da se že v tej pesmi pojavijo miti s podobno strukturo in vlogo, le da v vajeitih transnacionalne skupnosti. Princip je nedvomno podoben, saj gre tudi v primeru Jugoslavije za formulo "mi proti vam". "Boljši dnevi" tako obljublajo ponovitev zlate dobe v prihodnosti, napovedovanje "nevihte" pa kliče vojno, ki se je, v tragičnem naključju, čez par let potem dejansko odvijala tudi prav pod tem imenom (najbolj odmevna hrvaška vojaška operacija je nosila ime Oluja).

Napisal sem že, da se je v šestdesetih množično prepevalo odobravajoče pesmi o Jugoslaviji, očitno pa je, da so bile take pesmi prisotne tudi kasneje. Razlika je bila v tem, da niso nujno opevale tudi režima. Pomembno je, da se zavedamo, da je nekdo lahko resnično oboževal Jugoslavijo kot idejo, pa bil še

vedno aktivno antikomunistično oziroma antirežimsko nastrojen. Ravno to je bila v bistvu ena glavnih značilnosti gibanja new partisans, v katerem so bili poleg zasedbe Bijelo dugme (z albumoma Bijelo dugme in Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo) še Plavi orkestar in Dino Merlin. New partisans so želeli jugoslovansko resničnost približati jugoslovanskemu idealu, ki so ga izrazito občudovali in zagovarjali, hkrati pa se tudi bali za njegov nadaljnji obstoj. Večina nasprotnikov režima je namreč s pomanjkljivostmi sistema nerazdružljivo povezovala tudi vse pozitivne kvalitete jugoslovanstva, ki so tako postajale žrtve sistematičnega in nerazumnega popolnega preloma.

Tudi beograjski Jugosloveni so bili, predvsem v svojem istoimenskem hitu iz leta 1986, precej podobno nastrojeni kot new partisans. V pesmi Jugosloveni so nanizali kopico na nek način pozitivnih stereotipnih predstav o Jugoslovanih, ki naj bi bili po njihovo precej razdražljivi, a tudi samosvoji, pa malce barbarski, a vseeno izjemno kul, seveda pa naj bi izjemno radi tudi jedli in pili (predvsem alkohol). V vsakem primeru pa naj bi bili "Jugosloveni, Jugosloveni", kot je govoril refren, in ne Srbi, Hrvati ali karkoli drugega.

Slovenska zasedba Agropop, ki je bila v tistem času ena najpopularnejših zasedb v sferi (ne)zabavne glasbe, je leta 1988 na ploščo *Za domovino, z Agropopom naprej!* uvrstila pesem Samo milijon nas je.

"Hodil sem po zemlji naši,
srečal dobre sem ljudi.
Skromni, majhni, a pošteni,
to smo mi.

Že stoletja tu živimo,
se z viharji bijemo.
Bratje, sestre, ne pustimo,
da izginemo.

Samo milijon nas še živi,
na svoji zemljici.
Samo milijon nas dobro ve,
da dobri smo ljudje.

Majhen narod vedno kriv je,
kdor je majhen, je vedno kriv.
Če si majhen, bodi srečen,

da si živ.

Bratje in sestre,
zdaj stisnimo dlani.
Dokažimo, da veliki
smo mi."

- Agropop: Samo milijon nas je, 1988

Pesem kar prekipeva od obrabljenih mitov o nekem narodu. V verzu "že stoletja tu živimo" lahko prepoznamo mit o dolgoživosti, ki implicira tudi večnost naroda. Ta retorika spominja na hrvaški diskurz iz tistega časa, ki je prav tako govoril o hrvaškem narodu kot o najstarejšem, tisočletnem in večnem. Ni odveč napisati, da govorjenje o stoletnem slovenskem narodu posredno sporoča tudi, da je bilo tistih par desetletij v Jugoslaviji bolj kot ne nepomembnih in da je bil to le bežen trenutek v dolgi zgodovini nekega ljudstva, ki ima zato vso pravico iskati samostojnost.

Mit o času najpogosteje spremlja tudi mit o prostoru. Verza "hodil sem po zemlji naši" in "na svoji zemljici" na zanesen in ljubkovalen način govorita o slovenskem geografskem prostoru, ki je sicer majhen, a (in to je v mitski retoriki najbolj pomembno) *naš*, implicitno pa tudi zgodovinsko pomemben, posvečen in nasploh poseben.

Vrstica "se z viharji bijemo" govori o težkih preizkušnjah, ki naj bi jih Slovenci v preteklosti doživeli in ki naj bi ključno oblikovale ta narod ter ga kot navidez kohezivno celoto (kjer so vsi "bratje in sestre") postavile nasproti vsem drugim (oziroma *Drugim*).

Tudi sam naslov, ki se potem znotraj pesmi v malce spremenjeni obliki ponovi še nekajkrat, je pomemben del mitske zgodbe, ki jo pesem plete. Le ugibamo lahko zakaj je zasedba tako slabo preštela prebivalce Slovenije, dejstvo pa je, da besede "samo milijon nas še živi" (zakaj pa bi Slovencev moralo biti več?!) skupaj z verzom "majhen narod vedno kriv je" namigujejo na nekakšne sistematične in velike zarote proti manjšim narodom oziroma konkretno Slovencem. In na tem mestu je še enkrat vredno omeniti verz "se z viharji bijemo", ki te zarotnike depersonalizira in celo raztelesi. Tej grozeči podobi se v pričujoči pesmi nasproti postavi tipični mitski junak, samoustvarjeni človek, ki je sicer "skromen in majhen", a tudi "pošten", in ki mora le "stisniti dlani", pa mu bo z voljo, delom in vero uspelo odgnati sovražnika oziroma dokazati slovensko mogočnost ("dokažimo, da smo veliki"). To pa je hkrati tudi vizija in obljuba za prihodnost, v kateri naj bi zopet nastopila zlata doba.

Pesem Samo milijon nas je na prvi pogled mogoče res ne deluje izrazito mitsko obarvana (ali ni ravno to ena izmed glavnih značilnosti modernih, kapilarnih, tihih mitov?), vendar se po pozornejši analizi

resnično izkaže za eno izmed ključnih nacionalistično usmerjenih slovenskih pesmi iz druge polovice osemdesetih. Verjetno ni naključje, da je pesem napisala prav zasedba Agropop, ki jo je poslušalo predvsem podeželsko prebivalstvo. Znano je namreč, da so prav ruralna območja pogosto precej bolj nagnjena k nacionalizmu ter verski in politični nestrpnosti. (Velikonja 2003b, 248)

Slovenska alter rock skupnost je na slovenski nacionalizem odgovorila drugače, z nasprotovanjem v obliki balkanske nostalgije. Stanković opisuje močan in spontan odziv na gibanje za neodvisnost, ki se je izražal predvsem v izrazitem prevzemanju nekaterih elementov tipično balkanskega življenjskega stila – mladi rockerji so še bolj kot poprej poslušali yugo rock plošče, gledali stare jugoslovanske filme in vključevali srbo-hrvaške fraze v svoj sleng. Ta fenomen se je hitro razširil in na predvečer razglasa osamosvojitve so se poleg uradne proslave na Trgu republike odvijale še mnoge manjše zabave z balkanskim pridihom. (Stanković 2001)

Na Hrvaškem je pred vojno mnogo izvajalcev na precej subtilne in nevsiljive načine sporočalo svoja stališča. Jura Stublić, poznan predvsem po sodelovanju v zasedbi Film, je naprimer med nastopi v živo verz v pesmi Sjećam se prvog poljupca, ki se je v originalu glasil "dao bi milijardu dinara", spremenil v "dao bi milijardu dolara" in tako v bistvu ravnal podobno kot tisti srbski veljaki, ki so odredili, da Srbi ne smejo več uporabljati ijekavskega narečja, ampak le ekavsko.

Pri svojem pristopu je bil mnogo bolj očiten in neposreden Marko Perković – Thompson, ki je svoj prvi album sicer izdal, ko je bila vojna že v polnem zamahu, a vseeno bil ena izmed najvplivnejših (ne)kulturnih figur tistega obdobja in s tem relativno pomemben faktor pri soustvarjanju družbenega ozračja in javnega diskurza. Thompson je zaslovel v letu 1991, ko je kot vojak, ne kot profesionalni pevec, napisal in izdal pesem Bojna Čavoglave.

"Za dom - spremni!

U Zagori na izvoru rijeke Čikole,
stala braća da obrane naše domove.

Stoji Hrvat do Hrvata, mi smo braća svi,
nećete u Čavoglave dok smo živi mi!

Puče Tomson, Kalašnjikov a i Zbrojovko,
baci bombu, goni bandu preko izvora!

Korak naprijed, puška gotov s', siju pjesmu svi,
za dom braćo, za slobodu, borimo se mi.

Čujte srpski dobrovoljci bandu Četnici
stići će vas naša ruka i u Srbiji!

Stići će vas Božja pravda to već svatko zna
suditi će vam bojovnici iz Čavoglava!

Slušajte sad poruku od Svetog Ilije:
nećete u Čavoglave, niste ni prije!

Oj Hrvati, braćo mila iz Čavoglava,
Hrvatska vam zaboravit neće nikada!"

- Thompson: Bojna Čavoglave, 1991

Pesem se začne z že omenjenim vzklikom "Za dom spremni!", ki je bil sicer prvič uporabljen že v 19. stoletju, negativno (fašistično in nacionalistično) konotacijo pa je dobil med drugo svetovno vojno, ko so ga uporabljali ustaši. Na začetku vojne v devetdesetih so ga prevzele hrvaške paravojaške enote, Thompson pa je z njegovo pomočjo v sfero popularne kulture zopet pripeljal diskurz, ki se je vrtel okrog kvizlinškega režima iz druge svetovne vojne, s katerim Hrvati očitno nikakor niso mogli (ali pa hoteli) pretrgati vezi. Verjetno ni potrebno dvakrat omeniti, da je s prevzemanjem simbolov in gesel ustaškega režima nerazdružljivo povezano tudi prevzemanje prepričanj in ideologije taistega režima. S tem v mislih so paralele med genocidom nad Srbi med drugo svetovno vojno in hrvaškim odnosom do Srbov v devetdesetih več kot očitne.

Tako kot pri prejšnji pesmi, se tudi v tej nenehno pojavljajo "bratje", nekakšni preprosti in prizemljeni ljudje, s katerimi se vsakdo lahko identificira. Tudi te bratje so homogena in usklajena skupnost, drug ob drugem stojijo le "Hrvat do Hrvata", pa ni važno, če so stari, mladi, pametni, neumni, pacifisti ali nacionalisti, samo da so Hrvati. Vredno je omeniti tudi, da gre tu za "vse" Hrvate, kar namiguje na dejstvo, da pri nazorih, mnenju in tudi akciji ni nikakršnega razkola.

Nasproti njim stojijo prav tako homogena, a deloma depersonalizirana in z zmerljivko označena "banda četnikov", ki naj bi bili nekulturni, zlobni, nečloveški brezbožniki. Čeprav so se mnogi Srbi, ki so sodelovali v vojni v devetdesetih, dejansko proglašali za četnike, je seveda popolnoma nesmiselno in žaljivo prav vse Srbe označiti s to oznako. Beseda "dobrovoljci" se nanaša na srbske vojake-

prostovoljce iz prve svetovne vojne.

Miniatura reka Čikola in njen izvir v kontekstu pesmi prevzameta vlogo velikega, posebnega, skoraj svetega kraja, ki hkrati služi kot zadnji in najpomembnejši branik pred vasjo Čavoglave, ki nima niti 200 prebivalcev, pa je vseeno predstavljena kot nekakšen hrvaški Jeruzalem. Thompson v nadaljevanju nakaže, da se, če (ko!) bodo Čavoglave ostale ubranjene, v prihodnosti obetajo boljši časi ("za svobodo") in da Hrvaška ne bo nikoli pozabila na velike dosežke borcev ("Hrvaška vam bo za vedno hvaležna").

Po tem, ko Thompson z verzom "naša roka vas bo dosegla tudi v Srbiji" sporoči, da se Hrvati ne mislijo le pasivno braniti, temveč tudi napadati, v nadaljevanju postreže še z mitom o božanskem poslanstvu hrvaškega naroda, hkrati pa poskuša vojno prikazati kot rezultat verskih konfliktov, čeprav to ni bila. Verz "podvrženi boste Božji sodbi" nakazuje, da je bog na hrvaški strani in posredno tudi, da je krščanski bog edini pravi Bog, hkrati pa spominja na druga podobna gesla iz tega obdobja, med katerimi najdemo hrvaškega *Bog in Hrvati* ter srbskega *Bog varuje Srbe*. Potem se sicer pojavi še sveti Ilija, v osnovi pa je pomembno predvsem to, da gre za versko pojasnjevanje in opravičevanje popolnoma političnega oziroma vojaškega dejanja – napada čavoglavskih borcev.

Zagrebska zasedba Psihomodo pop je za kompilacijo Rock za Hrvatsku, ki je vsebovala precej čudno kombinacijo pacifističnih in nacionalističnih komadov, prispevala preprosto pesem Hrvatska mora pobijediti. V njej je z verzom "naša kri je dinamit" perpetuiran mit, da je vojna Hrvatom v krvi, da je za njih to nekaj inherentnega in neizogibnega. V nadaljevanju pesmi se pojavi še naslovni verz, ki je v skladu z usodnostno retoriko, ki je tako zelo značilna za mitologije prehoda. Hrvaška enostavno mora zmagati, druge možnosti ni.

Zagrebska zasedba Parni valjak, ki jo je Rametova sicer označila za "pacifistično" (Ramet, 2002, 127–146), je za isto kompilacijo prispevala pesem Kekec je slobodan, red je na nas, ki je vse Slovence označila za "Kekce". Ta oznaka na prvi pogled ne deluje tako ostro kot tiste, ki so jih Hrvati prihranili za Srbe ali Bošnjake, v svoji esenci pa je vseeno stigmatizirajoča in žaljivo stereotipna. Poleg tega se v pesmi omenja tudi "ena in edina resnica", kar je tipično za mitsko retoriko, povrh vsega pa se o tej resnici sodi "pred bogom", ki seveda potrpežljivo bdi nad Hrvati. Tudi tu pa se glasbeniki niso mogli izogniti notranjem povezovanju ljudstva na račun mitskega razčlovečenja sovražnika, ki je tako postal "zver, ki se budi in prinaša temo".

V podobnem slogu kot kompilacija Rock za Hrvatsku sta bila zasnovana superzasedba Hrvatski band aid in njen hit Moja domovina. Aki Rahimovski, Jura Stublić in ostali bolj ali manj ugledni izvajalci v pesmi pravijo, da veliko razmišljajo o svoji domovini oziroma da celo "vsak dan mislijo nanjo". V

resnici seveda noben razumen človek ne bi vsega svojega časa posvetil neki državni tvorbi, tako da gre tu lahko le za z ideologijo nabito retoriko. Eden izmed naslednjih verzov, ki pravi "samo ena resnica je", je učbeniški primer tipične mitološke delitve na ene (ki imajo absolutno prav) in druge (ki so absolutno v zmoti). Precej pričakovano je tudi pogledovanje v preteklost in opiranje na prejšnje generacije, ki se pojavi v verzu "tisoč generacij nocoj ne spi". In če sem zgoraj že govoril o razosebljenju sovražnikov, v pesmi Moja domovina pride do zanimivega obrata: v njej domovina, torej Hrvaška, dobi človeške lastnosti, natančneje "oči barve morja".

Na tem mestu se poraja vprašanje, če lahko izvajalca, ki sodeluje pri takšni pesmi oziroma pri kompilaciji patriotskih pesmi in ki pri pisanju uporablja toliko negativnega mitskega govora, resnično smatramo za pacifističnega, sploh če ga naprimer primerjamo z Johnnyjem Štulićem, ki se je resnično popolnoma distanciral od celotne situacije. Njegova zavezanost tišini in fizični odhod z glasbene scene na Nizozemsko je bil verjetno radikalen prelom, ki bi lahko bil drugim vzor.

V Srbiji je bil med glasbeniki, ki so k nacionalistični propagandi pristavili svojih par centov, najbolj opazen vedno kontroverzni Bora Đorđević. Najprej je že omenjenemu Juri Stubliću odgovoril na njegovo pesem E moj družo beogradski s provokativno priredbo, ki je nosila naslov E moj družo zagrebački in vsebovala verz "moj zagrebski prijatelj, pel boš po nemško". S tem verzom je Đorđević impliciral, da so Hrvati le lakaji drugih narodov, da se obračajo z vetrom in da sami brez Srbije ne bodo zmogli preživeti. Taka izjava niti ni več tako daleč od tiste, ki jo je leta 1991 izrekel Vojislav Šešelj, ko je zatrdil, da so "Hrvati le katoliški Srbi". (Velikonja 2003b, 241) Vse skupaj v bistvu spominja na govorjenje o veliki mednarodni zaroti proti Balkanu, ki naj bi se kuhala v tujini in preko Hrvaške grozila tudi Srbiji.

Kmalu po izdaji pesmi E moj družo zagrebački je Đorđević posnel še pesem Ljetovanje, ki je bila še bolj provokativna, saj je s pomočjo metafore počitnic na hrvaški obali govorila o srbskem vojaškem osvajanju hrvaškega ozemlja.

Era Ojdanić, Mira Kosovka in Nada Topčagić so leta 1991 in 1992 nastopili v "osvobojenem" Vukovarju. Ojdanić je ob tisti priložnosti nazdravil srbskim borcem in povabil svoje estradne kolege, da se jim pridružijo pri proslavljanju. Hrvati tem izvajalcem še vedno zamerijo, da so v okupiranem hrvaškem mestu za Srbe peli patriotske pesmi. Vojni veterani iz Bosne in Hercegovine ter Hrvaške pa so zamerili tudi Lepi Breni, ki je v srbski uniformi nastopila v Brčkem leta 1994. (Baker 2012)

Beograjska zasedba Bajaga i instruktori je leta 1993 na plošči Muzika na struju izdala pesem Ovo je

Balkan. Pesem sicer ni bila nacionalistično obarvana, je pa bila prepredena z miti o Balkanu, ki so spominjali na zahodnjaško retoriko o tem koščku sveta.

"Ovo je ovde Balkan,
zemlja iz sna,
između moćnih sila
dobra i zla.

Tu svako može biti
Dušman i brat.
Svaki pedeset leta
izbija rat.

Ovu su zemlju pravili
i ratnici i pesnici
i različiti bogovi.

Ovo je ovde Balkan,
mirisni cvet,
totalno nerazumljiv
za ceo svet."

- Bajaga i instruktori: Ovo je Balkan, 1993

Pesem je torej zanimiva predvsem zato, ker pričara atmosfero, ki ustreza orientalističnim predstavam Zahoda o Vzhodu (oziroma tretjem svetu). Verzi kot so "dežela iz sanj", "med dobrim in zlim", "sovražnik in brat", "vojaki, poeti in različni bogovi" in "popolnoma nerazumljivo [območje]" rišejo sliko skrivnostnega, prepirljivega, inteligentnega in plemenu zvestega sveta, ki so ga kot takega v tistem času prikazovali tudi zahodnjaški mediji in politiki. Za njih je bil Balkan neozdravljivo kaotičen, poln bojevnikov in nagnjen k periodičnim spopadom. (Velikonja 2003b)

Najbolj tragično je, da glasba v vojni ni bila uporabljena le kot orodje, temveč tudi orožje. Petje nacionalistično obarvanih pesmi drugega naroda naj bi bila ena izmed tehnik mučenja. Med premori od fizičnega bojevanja naj bi vojska psihološko napadala sovražnika s predvajanjem nacionalističnih pesmi. Glasba je bila uporabljena za izboljševanje morale. Mnogi glasbeniki so za čete nastopali v živo.

(Baker 2012)

So pa obstajali tudi glasbeniki, ki so zavzeli popolnoma nasprotno pozicijo od zgoraj omenjenih. Med glasbeniki, ki so opazno zavzeli pacifistična stališča, je najbolj izstopala srbska superzasedba Rimtutituki, ki je bila sestavljena iz muzikantov iz Partibrejkersov, Ekaterine velike in Električnog orgazma. Prvi živi nastop so jim prepovedali, zato so za oder uporabili tovornjak, na katerem so se vozili po Beogradu. Njihova najbolj znana pesem je bila Slušaj vamo, ki je bila precej preprosta in ni vsebovala nobene nadrobne analize takratne situacije in je le pozivala k miru. Občudovanja vredno je tudi njihovo vztrajanje pri tem, da ne bodo igrali v Banja luki oziroma kateremkoli kraju, v katerem so Srbi uničili džamijo ali cerkev.

Glede na različne stopnje agresije, ki so jih različni jugoslovanski narodi pokazali med vojno, je malce presenetljivo, da nobena izmed bivših republik izrazito ni izstopala po številu posnetih nacionalističnih pesmi oziroma po številu takih pesmi, ki bi resnično postale zelo popularne. To kaže na to, da pri vojnah resnično ni šlo za izražanje nekakšnega tisočletnega sovraštva, temveč za vojne, ki so jih zakuhali predvsem politiki.

Pred koncem tega poglavja naj se na kratko poigram še z idejo o izvoru želje glasbenikov po vključevanju v nacionalistični diskurz. Vemo, da je samorazumevanje posameznika relacijsko, torej odvisno od odnosa do drugih, nacionalne identitete pa so osnovane predvsem na *razlikovanju* od drugih ljudi. Bi bilo narobe sklepati, da so se jugoslovanski glasbeniki, ki so pred vojno začeli pisati nacionalistične skladbe, preprosto postavljali na novo nasprotno pozicijo oziroma iskali nove pozicije razlikovanja? Pred tem so bili ostalemu svetu binarno nasprotni zaradi svoje idiosinkratične jugoslovanskosti, ki pa je ob koncu osemdesetih postajala vse bolj razvodenela. Z odtajanjem striktnega režima in uvozom zahodnjaške popkulture jugoslovanska identiteta ni bila več tako zelo drugačna od evropske ali svetovne, zato so večji pomen zopet začenjale dobivati nacionalne identitete, ki pa so na žalost seveda morale bazirati na antagonizmu do drugih bližnjih narodov. Ni potrebno dvakrat reči, da je bil ta antagonizem osnovan na povsem formalnih, ne pa vsebinskih razlikah. Kot pravi Stanković, pa pripisovanje arbitrarnih negativnih lastnosti simbolnemu Drugemu pogosto vodi v negativne stereotipe, konflikte in vojne (Stanković 2006), kar se je v primeru Jugoslavije na žalost izkazalo za še kako resnično trditev.

Po drugi strani pa se je vredno spomniti tudi na dejstvo, da je v Jugoslaviji pred razširitvijo nacionalno

obarvanega sovraštva obstajala precej unikatna in intrigantna situacija enakih stališč uradnega diskurza in mladinskih subkultur (torej tudi glasbenikov in poslušalcev) do nacionalizma. Pojav nacionalistične retorike v glasbi bi lahko tako razlagali tudi kot simptom omejujoče binarizacije in totalne demonizacije sistema ter postavljanje na nasprotno pozicijo na popolnoma vseh frontah.

Na samem koncu poglavja pa v bistvu ne bom zavzel neke teoretske ali mnenjske pozicije, temveč bom bolj le odpiral poligon za razmislek o kompleksnostih popularne kulture in našem dojetanju le-te.

Zgornja besedila sem analiziral v skladu s svojim prepričanjem, da so v mnogih pogledih nekorektna in da bi bil svet brez njih verjetno lepši, vendar pa pri tem problemu obstaja še druga plat kovanca. Ko govorimo o sporočilnosti umetnin, vpreganju umetnosti v uzde propagande in hujskaštva ter politizaciji umetniških del, se namreč srečamo z večnim vprašanjem odnosa med avtorjem in izdelkom. Kompleksna je predvsem vpletenost umetnika kot človeka v ustvarjalni proces in končni produkt. Ali lahko umetniško in osebno sfero nekega ustvarjalca tretiramo ločeno ali mora biti pogled na umetnika vedno holističen? Lahko brez slabe vesti uživamo v glasbi nekoga, ki je zaprisežen rasist, pa tega ne razglasha v svojih pesmih? In ali moramo res križati glasbenika, ki v svojih pesmih poziva k nasilju, pa sam z dejanji ne kaže nasilja? Potem pa še vprašanje politiziranja, ki je tesno povezano s prejšnjim: ali je nujno, da vsako zgodbo, ki jo umetnik pripoveduje, vzamemo za angažirano in politizirano? Ali zgodba ne more več ostati le zgodba? Res je, da se k pretiranemu relativiziranju ni dobro zatekati, je pa vredno vsaj dvakrat premisliti in na stvar pogledati z več zornih kotov, preden začnemo s podajanjem retrospektivnih razsodb. Spomnimo se, da je tudi mnogo spoštovanih ameriških pop in rock izvajalcev igralo za vojsko, ki jo dandanes že pol sveta smatra za imperialistično.

Opomniti hočem predvsem na pripovedni aspekt poetske narative, ki vedno hodi po ozkem grebenu nad prepadoma fikcije in resnice. Zajec verjetno tiči v grmu, ki sem ga omenjal že na začetku. Pri teh stvareh gre predvsem za kontekst, za umeščanje v prostor. Problem se pojavi, ko je taka pesem potisnjena v diskurz agresije, nestrpnosti in sovraštva, kjer je seveda ne moremo več brati kot nevtralne.

Spustil bi se lahko še v probleme reprezentacije ter odnosa med avtorjevim namenom in bralčevo interpretacijo, vendar pa je dotična tema že brez tega precej težavna. Dejstvo je, da gre za bolj kot ne filozofsko vprašanje, na katerega težko odgovorimo z nekim absolutno točnim odgovorom. Predvsem je potrebno, da pazljivo obravnavamo vsak konkretni tekst (tako v strukturalističnem kot tudi v povsem dobesednem smislu) posebej in da razne koncepte nenehno prevprašujemo in o njih debatiramo.

9 ZAKLJUČEK

Res je, da bi v sestavku lahko (mogoče celo moral) posvetiti več pozornosti tudi mitom in glasbi drugih narodov bivše Jugoslavije, ne le Hrvatov, Slovencev, Srbov in Bošnjakov, dejstvo pa je, da so ti narodi igrali osrednjo vlogo v zgodbi zgodnjih devetdesetih. Navkljub temu sem ugotovil, da je glasba na območju (bivše) Jugoslavije nedvomno igrala pomembno vlogo in imela veliko moč, tako je konec koncev tudi še danes. Bolj zanimivo vprašanje je, v katero smer je v določenih obdobjih to moč usmerila. Verjetno ne bi bilo napak reči, da je pred vojno igrala predvsem združevalno vlogo, med vojno pa nekako neodločeno kolebala med obema opcijama, združevalno in razdruževalno. Danes se zdi, da se glasba bivših jugoslovanskih republik zopet premika proti nekakšnemu pomirjenemu panjužnoslovanskemu nazoru in le upamo lahko, da se bo v prihodnosti tam tudi zasidrala.

Če se še malce bolj konkretno obregnem ob vsako izmed teh treh grobo zamejenih obdobjih jugoslovanske glasbe, lahko s prepričanjem zatrdim, da je bila jugoslovanska glasbena scena pred vojno ena redkih stvari v bivši državi, za katero se retrospektivno zatrjuje, da je dobro delovala (podobno uspešna je bila Jugoslavija še na športnem področju, kjer je glede na velikost in razvitost infrastrukture dosegala neverjetne uspehe, če se vrnem k analogiji z začetka tega sestavka). V duhu pravega rockerskega kozmopolitizma, pacifizma in brezbriznosti je trdno povezala pripadnike različnih narodov in s tem naredila nekaj, kar politiki ni nikoli prav dobro uspelo. Ji je pa uspelo, politiki namreč, vse skupaj v nekaj letih razbiti na tisoč koščkov. Težko bi zanikali, da so tudi nekateri glasbeniki imeli zraven svoje prste (nekateri namerno, ker so bili za Stvar, nekateri priložnostno, ker so hoteli kaj zaslužiti in si pridobiti malo več publicitete, spet tretji pa nenamerno, ker je nekdo drug zlorabil njihove pesmi). To (in posledično tudi svojo uvodno tezo o določeni meri krivde na ramenih jugoslovanskih glasbenikov) sem potrdil z navajanjem nekaterih konkretnih primerov nacionalistično obarvanih pesmi v osrednjem delu naloge, vendar pa se zdi, da je za vsakega Thompsona obstajalo vsaj nekaj Štuličev, ki so se od situacije distancirali. Lahko bi zatrdili, da tudi to ni bila optimalna rešitev, tako kot je to malo pred svojo prezgodnjo smrtjo dejal frontman beograjske zasedbe Ekaterina velika, Milan Mladenović. V pesmi Zajedno je pel, da so "oni dovolili, da gredo stvari predaleč", da "je bil to boj proti razumu", da "bi si ljudje zaslužili kaj boljšega" in da "bi skupaj lahko stvari spremenili". To v določeni meri drži, saj bi upor zagotovo lahko bil močnejši – če dobro pomislimo, v bistvu med opaznejšimi glasbeniki ni bilo resnično zavzetega in radikalnega borca za mir in spravo. Pri iskanju večje količine pacifistično naravnanih pesmi sem imel kar precej problemov, kar je nekako potrdilo mojo drugo tezo, v kateri sem dejal, da bi lahko jugoslovanski glasbeniki veliko več naredili pri

izboljševanju sovražnega ozračja. Zdi se, da je hitro zaostrovanje razmer kar malce presenetilo hedonistično razpoložene glasbene eskapiste, ki so proti sovraštvu potem protestirali le s precej neopaznimi in rezerviranimi akcijami ali pa s sodelovanjem na raznih kompilacijah za mir, ki so se na žalost pogosto v bistvu spet spogledovale z nacionalizmom. Ne rečem, da bi večji angažma res usodno zamajal demagoške sejance zla na oblasti, bi pa vsaj predstavljal ideološko protiutež vsem nacionalistično orientiranim umetnikom, ki so bili, roko na srce, precej bolj opazni od svojih pacifističnih kolegov.

Medtem ko je politična in vojaška vihra še trajala, se je glasba že nekako uspela vrniti na stare tirnice in začela zopet zbliževati ljudi. Gibonijeva pesem Cesarice je bila prvi postjugoslovanski hit, ki so ga poslušali v vseh bivših republikah, nekaj podobnega pa je veljalo tudi za dance uspešnico Tek je 12 sati. Najbolj odmeven panjugoslovanski glasbeni dogodek v 21. stoletju je bila verjetno turneja ob ponovni združitvi zasedbe Bijelo dugme leta 2005. Nastope, ki so se simbolično odvijali v Beogradu, Zagrebu in Sarajevu (in na katerih so peli trije vokalisti zasedbe, ki so bili še bolj simbolično bošnjaškega (Alen Islamović), hrvaškega (Željko Bebek) in hrvaško-srbskega (Tifa) rodu), si je ogledalo več kot 250.000 ljudi, ki so tja pripotovali z vseh koncev bivše skupne države.

Kratek pregled komentarjev pod hrvaškimi, srbskimi, slovenskimi, bošnjaškimi, makedonskimi, črnogorskimi in kosovskimi videospoti na Youtubeu razkriva, da se vse rane v slabih petnajstih letih še zdaleč niso zacelile, vendar pa pogled iz ptičje perspektive obljublja, da se vsaj v prihodnosti utegne glasbena scena na prostoru bivše Jugoslavije zopet poenotiti in bivšo državo obuditi vsaj v duhu prijateljstva, strpnosti in dobre glasbe. Ni ovire, ki bi preprečevala obstoj jugoslovanski kulturi, pa čeprav brez političnega in državnega zaledja. Prav verjetno je, da je in bo komunikacija med državami in skupnostmi bivše Jugoslavije brez pritiska nekih umetnih vezi še boljša. Moji tretji tezi torej zaenkrat kaže dobro, več pa bo povedal čas.

10 LITERATURA

Agropop. 1988. *Samo milijon nas je*. Ljubljana: ZKP RTVL.

Bajaga i instrukturi. 1993. *Ovo je Balkan*. Beograd: Stig.

Baker, Catherine. 2012. *Music on Trial: Genocide and Musicians*. Dostopno prek: <http://justiceinconflict.org/2012/07/25/music-on-trial-genocide-and-musicians/> (20. avgust 2012).

Bijelo dugme. 1986. *Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo*. Sarajevo: Diskoton

Liotta, Peter. 2001. Rockin' the State: Malthus, Mayhem and the Myth of Yugoslavia. *New Balkan Politics – Journal of Politics* (2). Dostopno prek: http://www.newbalkanpolitics.org.mk/oldsite/Issue_2/liotta.eng.asp#4 (20. avgust 2012).

Pauker, Iva. 2006. Reconciliation and Popular Culture: A Promising Development in Former Yugoslavia? *Local-Global: Identity, Security, Community* (2): 72–83.

Pettan, Svanibor. 1998. *Music and Censorship in ex-Yugoslavia – Some views from Croatia*. Dostopno prek: <http://www.freemuse.org/sw26648.asp> (20. avgust 2012).

Ramet, Sabrina. 1994. *Rocking The State: Rock Music And Politics In Eastern Europe And Russia*. Oxford: Westview Press.

--- 2002. *Balkan Babel: The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*. Oxford: Westview Press.

Staković, Peter. 2001. Appropriating 'Balkan': Rock and Nationalism in Slovenia. *Critical Sociology* 27 (3): 98–115.

--- 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Thompson. 1991. *Bojna Čavoglave*. Zagreb: Skalinda.

Trifković, Nela. 2004. *Balkan As A Metaphor In The Film Composition Of Goran Bregović*. Dostopno prek: http://bradmilo.tripod.com/research/Articles/Balkan_as_a_Metaphore/balkan_as_a_metaphore.htm (20. avgust 2012).

Velikonja, Mitja. 1996. *Masade duha: razpotja sodobnih mitologij*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

--- 2003a. *Mitografije sedanjosti: študije primerov sodobnih političnih mitologij*. Ljubljana: Študentska založba.

--- 2003b. *Religious Seperation And Political Intolerance In Bosnia-Herzegovina*. Texas A&M University Press.

Vuletić, Dean. 2011. *The Silent Republic: Popular Music and Nationalism in Socialist Croatia*. Dostopno prek: http://cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/18635/MWP_Vuletic_2011_20.pdf (20. avgust 2012).