

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Gabrovec

**Vloga glasbe pri konstrukciji nacionalne identitete: slovenska
nacionalna identiteta z glasbene perspektive**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Gabrovec

Mentor: red. prof. dr. Peter Stanković

**Vloga glasbe pri konstrukciji nacionalne identitete: slovenska
nacionalna identiteta z glasbene perspektive**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Vloga glasbe pri konstrukciji nacionalne identitete: slovenska nacionalna identiteta z glasbene perspektive

Že od renesanse dalje naj bi glasba predstavljala zrcalo človeka. Vendar pa glasba ni zgolj odraz kulturnih vzorcev in družbenih struktur. Čeprav se na prvi pogled zdi vsebinsko čista, je kot del družbene stvarnosti prav tako ideološko motivirana in zato predstavlja neko (družbeno) ustvarjeno realnost. Zavedanje, da glasba ustvarja diskurze in reprezentacije, obenem pa je tudi njihov produkt, je ključno za razumevanje politične dimenzije glasbe v navezavi na fenomen nacionalizma. Misel, ki predstavlja osnovni koncept diplomske naloge, je, da ima glasba, ki je proizvod ene kulture, aktivno vlogo pri konstruiranju le-te in skozi njo kreira in vzdržuje nacionalne identitete. Glasba je v večini kultur razumljena kot identifikacijsko sredstvo, kot način izgradnje družbenih kolektivitet. Na vprašanje, kako lahko izrazito subjektivistična lirika deluje narodotvorno, naloga odgovarja s pomočjo teorij o družbenih pla(s)teh glasbe. V primeru iskanja nacionalističnih prvin v slovenski glasbi je razvidno, da kohezivna moč glasbe deluje na način reproduciranja (avto)stereotipnih pogledov in poudarjanja družbenih vrednot, kar vpliva na ohranjanje pozitivne samopodobe. Diplomsko delo problematizira slovensko glasbeno-kulturno podobo naroda, za katero je jasno, da je glasba veliko več kot zgolj zapolnitev tišine.

Ključne besede: glasba, nacionalizem, identiteta, »slovenstvo«.

The role of music at constructing national identities: The Slovene national identity through the perspective of music

It is believed that from the Renaissance on, music has been the mirror of a man. However, music is not merely a reflection of cultural patterns and social structures. Although at first glance it may seem pure in its content, it is as a part of social reality also ideologically motivated and therefore represents a (social) created reality. Knowing that music creates discourses and representations, but it is also their product, is the key to understanding the political dimensions of music in reference to the phenomenon of nationalism. The basic concept of this thesis, is that music which is a product of a culture, has an active role in the construction of culture and it creates and maintains national identities through culture. In the majority of cultures, music is understood as a means of identification, as a way of building social collectivities. The thesis uses theories about social layers of music to provide an answer to how the highly subjectivist lyric can function as a builder of national identity. In the case of searching for nationalist elements in Slovenian music, it is clear that the cohesive power of music works in the way of reproducing (auto)stereotypical views emphasizing social values, which results in maintaining a positive self-image. The thesis discusses Slovenian musical and cultural landscape of the nation for which it is clear that music is much more than just filling the silence.

Key words: music, nationalism, identity, »sloveneness«.

Kazalo

1 UVOD	5
2 TEORETSKA POJASNITEV OSNOVNIH POJMOV	9
2.1 Identiteta.....	10
2.1.1 Skupinska identiteta	12
2.1.2 Nacionalna identiteta	13
2.1.2.1 Konstrukcija »Drugega«.....	17
2.1.3 Slovenska nacionalna identiteta	19
2.1.3.1 Avtostereotipizacija »slovenstva«	21
3 IDEOLOŠKOST GLASBE	23
3.1 Glasba kot nacionalni konstrukt	25
3.1.1 Primer analize glasbenega nacionalizma.....	27
4 METODOLOGIJA.....	33
5 PREGLED REZULTATOV ANKETE.....	34
6 ANALIZA VSEBINE BESEDIL IN INTERPRETACIJA.....	36
7 ZAKLJUČEK.....	46
9 LITERATURA.....	50

1 UVOD

»Glasba lahko služi kot nekakšna nalepka, značka za identiteto« (Pompe 2012, 80).

Leta 2010 je SAZAS¹ izdal plakat s parolo »Brez slovenske pesmi ni slovenske identitete«.

Slovenska kulturna politika se vsake toliko časa obregne ob vprašanje glasbenih kvot na slovenskih radijskih postajah. To vprašanje postaja očitno večna glasbena debata v Sloveniji. Radijske postaje vedno znova poslušajo obtožbe, da niso naklonjene slovenski glasbi, zaradi česar je le-ta v nepriviligiranem položaju. Vendar se diplomatska naloga ne bo ukvarjala z vprašanjem, kaj pravzaprav slovenska glasba sploh je (kot kaj definiramo slovensko glasbo in kot kaj ne), saj so se s to tematiko ukvarjali že drugi². Za izbrano problematiko je ključna zgoraj omenjena parola, ki določa, da je glasba medij nacionalne identifikacije. Gre torej za glasbo, »brez katere bi bilo 'nacionalno bitje' okrnjeno« (Kus 2010). Ali je glasba res lahko prenašalec in utrjevalec zavesti o skupni pripadnosti, natančneje nacionalnem kolektivu?

Današnje razumevanje nacionalnega³ v povezavi z glasbo se mnogim ne zdi sporno, saj dojemajo glasbo z ideološko manj obremenjenega stališča. Vendar je že v sedemnajstem stoletju moč zaslediti povezavo med glasbenim ustvarjanjem in nacionalno konotacijo. V devetnajstem stoletju se je v glasbi, z dotlej neznanim uveljavljanjem nacionalnih šol⁴, pojem nacionalnega povzdignil v najvišjo etnično vrednoto. Moči izbruha nacionalnih šol v prvi polovici devetnajstega stoletja ni bilo mogoče spregledati, saj so le-te predrugačile odnos do pojma nacionalnega, s tem pa neizpodbitno vplivale na pojmovanje same glasbe. Vprašanja kot npr. kaj glasba v resnici sploh je in kakšne zmogljivosti premore so bila osrednja pri redefiniranju glasbene umetnosti. Glasba je »postala eden od konstituentov evropskih nacij« (Kus 2010).

¹ Združenje skladateljev in avtorjev za zaščito glasbene avtorske pravice Slovenije.

² Glej diplomsko delo Jerneja Korena: Slovenska glasba na prepihu: kvote, nacionalna identiteta in denar, 2012.

³ Za nacionalizem se uporabljajo različni termini: patriotizem, domoljubje, nacionalni interes ipd. Različno izrazoslovje in odsotnost enotne definicije nacionalizma predstavlja problem predvsem v znanstveni sferi nacionalističnega diskurza.

⁴ Naziv »nacionalne šole« se nanaša na skupino skladateljev, ki so v devetnajstem stoletju (v duhu romantike) začeli ustvarjati glasbo v duhu folklorne svojih narodov. Uvajali so nacionalne značilnosti v »umetno« glasbo, izoblikovali »nacionalne stile«. Glavni predstavniki so bili M. I. Glinka, F. Chopin, B. Smetana, A. Dvořák, F. Liszt, B. Bartók in drugi.

Teoretsko izhodišče za izbrano obravnavo glasbe gre iskati v tezi francoskega etnomuzikologa⁵ Laurena Auberta (v Williams 2006), ki meni, da glasbe ne smemo dojemati kot nedolžne in ne nevarne, saj glasba v veliki meri vpliva na oblikovanje našega življenja, družbe, kulture in identitet. Ob tem ne gre pozabiti na teorijo Alana Merriama⁶ (v Stokes 1997), po katerem velja, da je glasba neločljiv del kulture in družbe, in je kot takšna pomemben dejavnik integracije⁷ v družbi. Glasbo kot kulturno prakso razume tudi eden izmed najatraktivnejših avtorjev na področju hermenevtike glasbe, Lawrence Kramer. V svojem delu *Music as Cultural Practice* pravi, da imajo glasbena dela diskurzivne pomene⁸, ki jih je mogoče (in treba) kritično interpretirati. Glasba namreč sama po sebi nima semantičnega pomena, njen pomen se odraža le v njeni pomembnosti za posameznika in družbo.

Zanimiva je teza, da glasba skozi izgradnjo posameznikove identitete sooblikuje občutek posameznika v družbi. Natančneje, občutek pripadnosti skupnosti, narodu. Lomax (v Stokes 1997) meni, da posameznik že kot otrok pride v stik z glasbo njegove kulture. Prav tako, kot se seznanja z jezikom in emocijami, se seznanja tudi z glasbenim stilom lastnega naroda, kulture. Ta glasbeni stil predstavlja pomembno vez med posameznikom in njegovo kulturo. Glasbeni stil kulture posameznika oblikuje tudi nezavedno čustveno strukturo, ki tvori njegovo osebnost. »Glasba je s tega zornega kota način organizacije človeške izkušnje in izraža družbene temelje« (Muršič 1993, 223), prav tako pa je vpeta v kulturni sistem kot sistem norm in vrednot. Glasbi namreč mnogi pripisujejo (tako v družbenem kot kulturnem kontekstu) simbolno vlogo, preko katere se odražajo pogledi in vrednote določene družbe. Kot pravi Muršič: »O tem, da je glasba nek specifičen izraz kulture in s tem medij, v katerem se manifestira človeški duh, ni treba pleteničiti« (Muršič 1993, 102). Glasbo se zato vedno bolj dojema kot učinkovit vir, ki prispeva k izgradnji skupne kulturne identitete. Predstavlja pa tudi učinkovito sredstvo za propagando in krepitev skupnih oziroma kulturno določenih vrednot in prepričanj.

⁵ Glasba je bila dolgo predmet proučevanja le muzikologije. Pojav etnomuzikologije, na polovici 20. stoletja, je pripomogel k uvidu simbioze med določeno glasbo in družbeno/kulturno identiteto. Vendar pa je v svoje študije vključevala zgolj tradicionalno, narodno glasbo oddaljenih kultur.

⁶ Alan Merriam, etnomuzikolog, glasbo pojasnjuje, kot edinstveni ljudski fenomen, ki obstaja samo v kontekstu družbene interakcije; natančneje kot fenomen proizveden od ljudi, zaradi česar je razumljen kot neločljiv element kulture, človeškega obnašanja in delovanja.

⁷ Mnogi avtorji, med drugimi tudi Reily (v Stokes 1997), zagovarjajo misel, da glasba lahko zagotavlja simbolna sredstva, ki pripomorejo k nacionalni integraciji na videz nezdružljivih etničnih raznolikosti.

⁸ Ti pomeni niso v celoti zunajglasbeni, ampak se prepletajo v slogovno artikulacijo glasbenega ustvarjanja, pri čemer gre za neprestano produkcije in reprodukcije kulture. Poudari, da je glasbo treba podvreči najrazličnejšim interpretacijam. S kulturno interpretacijo glasbeno delo dobi prostor v procesu simbolne izmenjave.

»Zaradi semantične krhkosti najbolj 'upogljive' umetnosti je glasba zelo priročno sredstvo družbenega delovanja. Njena komunikacijska vrednost je v tem, da zmore veliko bolj prodorno širiti določena socialna, osebna, politična, ideološka ipd. sporočila. Še posebej, če gre za pesmi z besedili, kot so delavske pesmi, zbori in himne ali popevke popularne glasbe (čeprav so, protislovno, besedila bolj obrobna v popularni glasbi, kot večkrat poudari Simon Frith)« (Stefanija 2010, 125).

V diplomskem delu je glasba⁹ razumljena kot proizvod določene kulture in družbe, vendar gre pri obravnavi glasbe še korak dlje. Namen je izpostaviti »drugo plat medalje«, ki glasbo predstavi kot aktivni dejavnik v konstruiranju kulture, družbe in nacionalne identitete. Omenjena povezava glasbe in nacionalne pripadnosti najvidneje pride do izraza, ko je glasba razumljena kot »tradicionalna«. Ljudska glasba¹⁰ (in njena sodobnejša različica, poimenovana etno glasba) predstavlja tesno vez s koncepti, kot sta tradicija¹¹ in nacionalna (etnična) identiteta. Vendar pričujoča diplomska naloga ne obravnava etno glasbe, ampak glasbo, ki je po mnenju vprašanih nacionalno obarvana – v ta repertoar je zajete veliko več popularne glasbe kot etno glasbe (čeprav naj bi le-ta bila v izrecni navezavi z nacionalno identiteto). Čeprav se zdijo pojmi kot na primer *tradicionalno*, *izvorno* bolj ključni za analizo koncepta glasbe pri konstruiranju nacionalnih identitet, le-teh ne bom podrobneje obravnavala.

Ker je vpliv glasbe in kulture mogoče vezati na katero koli identiteto¹², lahko govorimo o identiteti kot o obči kategoriji. Vendar pa je v diplomskem delu izrecno poudarjena zgolj nacionalna identiteta, saj je pri obravnavanju pesmi upoštevan le njihov nacional(istič)ni vidik. Glasba sama po sebi izrecno ne izpostavlja nacionalnih momentov, zato je redko

⁹ V diplomski nalogi je večinoma uporabljena edninska oblika, vendar ne z namenom zanemarjanja množstva in raznovrstnosti glasbenih oblik.

¹⁰ Julijan Strajnar v svojem prispevku z naslovom *Slovenska ljudska glasba* (v Orožen 1995) postavi tezo, da je ljudska glasba tista, ki opominja na poreklo neke etnične skupine in zato pomembno vpliva na oblikovanje narodnostne zavesti oziroma identitete. Prav tako naj bi bila tradicionalna glasba močno sredstvo za razvnanje in krepitev nacionalnih čustev.

¹¹ Tradicija kot tip kulture, na katero se država sklicuje kot izvorna preteklost, avtentičnost nacije. Ta tip kulture vzdržuje in opravičuje svoj obstoj s pogledom v preteklost. Torej, ključni elementi v definiranju tradicije bi lahko bili kontinuiteta, preteklost, skupnost. Tradicijo se dojema kot nekaj nespremenljivega, večnega, okamenelega, nesposobno razvoja, obenem pa je odraz kulturnega etnocentrizma. Od tod je mogoče uvideti, zakaj je problematična tudi sama tradicionalna glasba oziroma njena opredelitev. Je tradicionalno res avtentično?

¹² Williams (2006) na primer pojasnjuje glasbeni vpliv na identitete subkultur – na njihov nastanek in način formuliranja. Glasba je razumljena kot proizvod določene subkulture, kot tudi vzrok za njen nastanek.

Prav tako je vpliv glasbe na identiteto viden pri mladostnikih. Zanimivo je, da mladostniki ne iščejo svoje identifikacije v glasbenem žanru zaradi glasbenih estetskih postulatov določene zvrsti, ampak predvsem zaradi ideologije, ki je na določeno zvrst pripeta. Ideologija v glasbenih žanrih se tako ne odraža skozi samo konstrukcijo glasbenih del, ampak predvsem v slogu oblačenja, vedenjskih vzorcih in svetovnem nazoru. Gre torej za psihološko-razvojni mehanizem, pri katerem si mladostnik izbere svoj glasbeni žanr, ki predstavlja »zaščitni znak« njegove identitete.

obravnavana v študijah nacionalizma, a to še ne pomeni, da glasba nima nacionalnih konotacij. Ob podrobnejši analizi lahko ugotovimo, da vsebuje glasba nacional(istič)na sporočila in zato predstavlja pomembno področje ideologije.

Naloga ne daje neposrednega odgovora na vprašanje, na kakšen način glasba vpliva na konstruiranje identitet, saj gre za kompleksen pojav, ki ne ponuja dokončnih odgovorov. Namen je izpostaviti in raziskati pomembnost glasbe in opredeliti, kako vpliva na proces kreiranja nacionalnih identitet in kulture oziroma kako vpliva na kreiranje določenih predstav, vrednot, ki jih družba koristi za občutek pripadnosti specifični skupnosti. Ob tem je poudarek tudi na misli, da je glasba plodna (in vredna) tema tudi za nemuzikološke analize¹³. Da bi ugotovila, katere pesmi so v družbi razumljene kot patriotske pesmi in imajo močan simboličen pomen za družbo, sem izvedla krajšo anketo, na podlagi katere sem pridobila pesmi za analizo. Ker bom obravnavala glasbo različnih žanrov, ne bom specificirala posameznih glasbenih zvrsti, saj menim, da se (ne glede na stilske posebnosti glasbenega ustvarjanja) v vseh zvrsteh pojavljajo nacionalni momenti, le da so v nekaterih izrazitejši kot v drugih. Namen ni polemično obravnavati razmišljanja »tipa 'narodnozabavna glasba je/ni ustrezen pokazatelj nacionalne identitete', 'popularna glasba je/ni odraz slovenskosti enako kot slovenska ljudska glasba', slovenskost 'slovenske glasbe se kaže v njeni zakoreninjenosti v ljudski pesmi' ipd.« (Kuret 2008, 61).

Prav tako ne bom delala medsebojne komparacije na podlagi časa nastanka, saj so analizirane pesmi odraz današnjega razmišljanja anketiranih; ne glede na čas nastanka same pesmi si ljudje njihovo sporočilnost (prisotnost nacionalnega ponosa) razlagajo na podoben način. Pomembneje je ugotoviti, ali so izbrane pesmi izrazito nacionalistične ali pacifistične in ali izbrana glasba potrjuje obstoječe predsodke in predstave o »slovenstvu«¹⁴ ter na takšen način vzdržuje stereotipno (pozitivno) nacionalno samopodobo.

Problematizacija nacionalne samoidentifikacije je pomembna, saj kot pravi Dolar: »/.../ je treba vprašanja, ki zadevajo sam (nacionalni, identitetni) okvir, na novo postavljati prav sedaj, v času domnevno izborjene in zakoličene identitete. Zdaj je čas ne za ohranjanje, temveč za

¹³ Raziskovalci so dolgo časa ostajali nezainteresirani za družbenokulturne pojave, ki so se odražali skozi glasbo. Zato so dolgo tleči nacionalizmi v glasbenem svetu ostajali spregledani. Družboslovne analize glasbe je pod različnimi oznakami (v osemdesetih kot »new musicology«, v devetdesetih kot »critical musicology«, nadalje kot »cultural musicology«) v povečanem obsegu mogoče zaslediti šele od prve polovice osemdesetih let 20. stoletja naprej. Kljub povečanemu zanimanju gre opaziti manko v raziskovanju, kako glasba odraža družbene pojave in kakšen je njen povratni vpliv na družbo.

¹⁴ Treba je poudariti, da s pridevnikom »slovenska/o« ne pristajam na idejo o samonikli slovenski glasbi, ki bi nastala v nekakšnem narodnokulturnem vakuumu, neodvisno od okolja.

drezanje v tisto kočljivo točko, kjer so se v vsej slovenski zgodovini spleтали kultura, umetnost, nacionalnost in politični projekti« (Dolar v Čepič in Pagon 2002, 35).

Sledi kratek teoretični opis uporabljenih konceptov, glavni del diplomske naloge pa predstavlja povezava nacionalnosti in glasbe, pri čemer bom teorijo aplicirala na konkretne primere skladb, ki jih bom vsebinsko analizirala.

2 TEORETSKA POJASNITEV OSNOVNIH POJMOV

Čeprav Chapman (v Stokes 1997, 6) meni, da so kategorije pomembnejše ob vsebin, sledi opredelitev ključnih pojmov za razumevanje obravnavane tematike.

Prvi sklop se nanaša na teoretsko pojasnitev pojma identiteta, kjer je zajeta obrazložitev skupinske identitete, poudarek pa je predvsem na konceptu nacionalne identitete. Navezujoče se na večplastnost nacionalne identitete, bom na kratko obravnavala tudi koncept »konstrukcije drugega«, ki pomembno vpliva na formiranje nacionalne pripadnosti. Od tod sledi navezava na slovensko nacionalno identiteto¹⁵ in pojav avtostereotipizacije. Drugi sklop obravnava ideološko plat glasbe. Pri obravnavi koncepta glasbe gre pravzaprav za »z vseh vetrov zbrkljano terminologijo in anarhistično metodologijo« (Muršič 1993, 12), zato ni namen diplomskega dela pojasnjevati mnoštva teorij in definicij, saj je vsaka od njih problematična in ne-koherentna. Razumevanje glasbe v tej diplomski nalogi temelji ne samo na socioloških, psiholoških, ampak tudi na filozofskih pogledih, ki glasbo opredeljujejo predvsem kot kulturni konstrukt.

Vsak od obravnavanih terminov je »globoko notranje ambivalenten, v vsakem tiči protislovje, vsak od njih terja določeno (v zadnji instanci politično) opredelitev« (Dolar v Čepič in Pagon 2002, 22). Da bi bilo mogoče pojasniti vez med glasbo in identiteto, je treba najprej razjasniti, kaj pomeni pojem identiteta.

¹⁵ V nalogi bom ubrala nekoliko drugačen pristop k slovenski nacionalni identiteti – ne bom je obravnavala skozi njen historiat, ampak bom izpostavila Dolarjev pogled in njegovo tezo o radikalnih zarezah v razvoju slovenske kulture in za nazaj vzpostavljene identitete.

2.1 Identiteta

Čeprav se dandanes pojem identitete vsakodnevno uporablja na nivoju zdravorazumskih razprav, kjer pomeni imeti identiteto pripadati določeni skupini in s tem tudi imeti določene lastnosti, predstavlja identiteta izhodišče za mnoge teoretske pristope. Mnoštvo različnih pristopov omogoča sama pluralnost pomenov, ki jih koncept identitete vsebuje. Da gre za večplasten koncept, potrjuje tudi dejstvo, da si avtorji raznoraznih teoretskih razprav niso enotni o njeni definiciji. To pa je tudi razlog za njeno nepopolno definiranost in pojmovno zmedo.

Različna obravnava vprašanja identitete je privedla do različnih teorij. Najpogosteje omenjeni sta esencialistična (tako imenovana »prvobitna«) in konstruktivistična teorija, ki ponujata nasprotujoča si pogleda na isto tematiko. Prva pojmuje identiteto kot nespremenljiv koncept, kot nekaj, kar je dano samo po sebi, druga pa pojasnjuje subjektivitete kot stvar konstrukcij in ne kot avtomatski proizvod. Moderna era je s sabo prinesla ambivalentnost, heterogenost, multipliciteto in obzorje perspektiv, kar je vplivalo na dojetje identitete, ki je postala razumljena kot nekaj spremenljivega, nekaj kontekstualnega¹⁶, predvsem pa kot nekaj dinamičnega. Identiteta ni več fiksna struktura, ampak proces, v katerem součinkujejo različni pojavi. Razumljena kot taka (kot rezultat procesa družbene konstrukcije), se mora identiteta obravnavati v skladu s širšim družbenim in kulturnim kontekstom, iz katerega izhaja. Uletova izpostavi še dva, prav tako diametralna sklopa razumevanja identitete.

Na eni strani imamo konvencionalna¹⁷ pojmovanja, ki sledijo logiki »posestniškega individualizma«, po katerih je posameznik avtonomen nosilec in posestnik svojih psiholoških stanj in procesov, ki svojo individualnost gradi na samem sebi, mimo družbenih vezi in interakcij. Na drugi strani imamo sociohistorična¹⁸ pojmovanja, po katerih je posameznik bitje družbenih odnosov in socialnih interakcij, ki svojo individualnost gradi in izraža v družbi, v refleksiji svojih socialnih interakcij, diskurznih praks, odzivov na hierarhije moči in družbene mehanizme nadzorovanja (Ule 2003, 74).

¹⁶ Pogojenega s celim spletom družbenih in ideoloških kontekstov.

¹⁷ Individualnost je razumljena kot pozitivna vrednota, kolektivnost pa kot osebna šibkost oziroma odpoved samemu sebi (Ule 2003, 74).

¹⁸ Gre za psihološki pristop, ki konvencionalnim modelom psihologije doda nova, alternativna izhodišča. Poudarja, da posameznik nenehno (re)konstruira socialni svet s svojimi dejanji in razmišljanjem o njem.

Definicije identitete¹⁹ oziroma kaj dejansko konstruira in vpliva na samo identiteto posameznika, se vedno znova zapletajo okoli vprašanja, kaj je tisto, kar človeku omogoča občutek kontinuitete v času. Kljub pluralnosti definicij je možno reči, da identiteta ni homogena celota, ampak kompleksna struktura, ki se oblikuje na podlagi osebnih značilnosti in različnih družbenih dejavnikov. Bistvena značilnost identitete, dodaja Ule, je tudi primerjava oziroma vzpostavitev odnosa z »drugimi« (glej 2.1.2.1 Konstrukcija »Drugega«). Za večino je namreč opredelitev identitete pomemben skupek psihičnih kvalitet²⁰, na podlagi katerih se oseba prepozna in ločuje od drugih.

Pogojno (analitično) lahko izpostavimo številne plasti (ravni) identitete: osebna, kulturna, politična, verska, etnična in nacionalna so le ene izmed mnogih. Vsi sloji (razen morda osebni) snujejo družbeno sfero identitete (kolektivne identitete). Tako identiteta predstavlja točko stičišča individualnosti in družbenega konteksta. Je psihosocialni konstrukt, ki je proizvod miselnosti in kulture. Ob tem je treba izpostaviti, da konstrukcija identitete ni enkratni rezultat, ampak gre za nenehen proces oblikovanja, ohranjanja različnih plasti identitete in osebnega občutka kontinuitete. Kot trdi Uletova, je »'konstrukcija sebe' postala osebni projekt vsakega posameznika« (Ule 2000, 2).

Že res, da so identitete v sodobnem svetu ohlapnejše oziroma niso striktno vnaprej določene, so pluralne in relacijsko določene, vendar to ne pomeni možnosti izbire vseh identitetnih plasti. Posameznik izbira določene dimenzije, s pomočjo katerih ustvarja in razvija svojo identiteto, vendar je hkrati odvisen od mnogih dejavnikov, ki jih ne izbira svobodno²¹ (kot je na primer kraj in država rojstva).

»Konstrukcija sebe« zajema tako osebno kot tudi skupinsko (družbeno) identiteto. Osebna identiteta je vezana na samoidentifikacijo posameznika, pri kateri gre za sliko oziroma način, kako posameznik dojema samega sebe, pri čemer ima pomembno vlogo tudi identiteta, ki mu jo pripisuje družba. Skupinska identiteta predstavlja heterogen skupek več identitet, ki prav tako določajo posameznika. Obe plasti identitete se prepletata, dopolnjujeta, občasno pa si tudi nasprotujeta. Čeprav ju ni moč striktno ločiti, bo v nadaljevanju več pozornosti na skupinski, natančneje nacionalni identiteti, upoštevajoč, da je le-ta nenehno povezana z osebno identiteto posameznika.

¹⁹ Leksikon Sova (Ogrizek 2006, 407) identiteto opredeljuje kot istovetnost, enakost s samim seboj. Našteva, da je identiteta lahko telesna, osebna, skupinska, etnična, razredna, spolna, kulturna in nacionalna.

²⁰ Eric Rigmar zatrjuje, da nikoli ne moremo spoznati, kaj smo, lahko govorimo le o tem, kakšni smo.

²¹ Opevana individualizacija ne pomeni popolne avtonomije posameznika, ampak zgolj drugačno vrsto družbene hegemonije. Koncept individualizacije zgolj na videz daje vtis emancipatornega vedenja.

2.1.1 Skupinska identiteta

»Obstaja podobnost s pojavi družbenega in zasebnega življenja človeka.«

(Stefanija 2010, 113).

Kljub raznolikosti imamo ljudje občutek podobnosti drugim. Naši pogledi na svet in razmišljanja pogosto najdejo skupno točko z razmišljanjem drugih oseb. Tako se zdi, da smo v določenem pogledu enaki oziroma zelo podobni drugim – enim bolj kot drugim. Ta občutek »enakosti« predstavlja osnovno podlago za vse skupinske identitete²².

Družba funkcionira kot močan katalizator individualne identifikacije. Kot ključen dejavnik je razumljena pri socializaciji posameznika, pri čemer se posameznik prav tako identificira z njo (s posamezno skupino družbene celote). Kot pojasnjuje Verč, je »kolektiv tisti, ki določa smernice posameznikovega osmišljanja« (Verč 2012, 122), saj samoprepoznavanje posameznika kot del neke skupnosti daje pomen njegovemu obstoju, dojetanju in razumevanju sveta²³. Povedano drugače, posameznik dojema svet na način, kot to počne skupnost, kateri pripada (s termini in kodi skupnosti oz. kulture). Vsaka kultura pa ima svoje restrikcije, ki se prav tako prenesejo na posameznike v skupnosti, kar pomeni, da postanejo določeni elementi²⁴ lastne kulture samoumevni (pripadniki iste kulture se o njih ne preizprašujejo). Tako identiteta med drugim postane tudi odraz moči in avtoritete.

Gre za navidezno interno homogenost, pri kateri je pomembna »zavest o skupni pripadnosti in vrsti skupnih lastnosti, ki temeljijo na skupnih navadah in običajih, skupnih afinitetah in averzijah, skupnih vedenjskih vzorcih in na skupni tradiciji« (Kovačev 1997, 57). Ta niz (skupnih) vrednost in prepričanj je osnova za skupno (kulturno, nacionalno) identiteto.

Na kolektivno identiteto pa vpliva tudi percepcija le-te v diskurzih drugih. Kot pojasnjuje Kuhar, je »od tega, kako se o določeni družbeni skupini piše, govori in razmišlja, odvisno, kako to skupino prepoznavajo preostali deli družbe, v kakšne odnose vstopajo z njimi in kako jih razumejo. Še več: od tega je odvisno tudi, kako ta družbena skupina razume samo sebe in kako si izoblikuje svojo lastno identiteto« (Kuhar v Bjelčevič 2012, 73).

²² Zanimiva je opazka, da glede na to, da je koncept identitete neločljiv od človeka in družbe (kar implicira na to, da je tema stara bolj kot ne toliko kot sam človek), je skupinska identiteta kot specifično označen predmet proučevanja družbenih ved pod drobnogledom šele od šestdesetih let dvajsetega stoletja. Današnje teorije družbene identifikacije se v prvi vrsti ukvarjajo z vlogo identitete v multikulturalni družbi in z družbenimi spremembami.

²³ Družbene kolektivitete konstruirajo identiteto posameznika v določenem času in prostoru, prav tako pa vplivajo na percepcijo preteklosti, sedanjosti in prihodnosti.

²⁴ Lastnosti in pogledi na svet, pridobljeni v času socializacije oziroma inkulturacije posameznika.

Glede odnosa z drugimi Musek opozarja, da je v skupinski identiteti prisoten tudi občutek različnosti. Skupine se namreč »samodefinirajo glede na njihovo sposobnost artikuliranja razlik med njimi in drugimi« (Stokes 1997, 7). Gre predvsem za »razlikovanja v odnosu do drugih skupin« (Musek 1997, 182) in ta občutek razlikovanja »pogosto prevlada nad občutjem podobnosti znotraj skupine. Lahko bi postavili vprašanje, ali občutek skupinske pripadnosti temelji bolj na občutku povezave z drugimi pripadniki skupine ali bolj na občutku, da se ti pripadniki razlikujejo od pripadnikov drugih skupin« (Musek 1997, 182). Razlikovanje (od drugih) je torej ključen element pripadanja določeni skupini, kar še posebej velja za narodno zavest in nacionalno identiteto (glej 2.1.2.1 Konstrukcija drugega).

Kategorije rase, etničnosti, razreda, religioznosti, nacionalnosti, spola, seksualnosti idr. so družbeni označevalci, ki oblikujejo sodobne ideje o identiteti. Sama konstrukcija identitet ni nevtrarno dejanje, temveč procesiranje zamišljenih lastnosti, ki naj omogočijo oblikovanje pozicij ne/pripadnosti. Vse omenjene kategorije so relacijski termini, ki nastajajo skozi izključevanje na osnovi pomembnih »razlik«, delujejo pa kot horizontalne in vertikalne ločnice, ki vzpostavijo in utrdijo socialno hierarhijo. Eden od vrhuncev ustvarjanja in prepletanja identitetnih označevalcev predstavlja razvoj evropskih nacionalizmov od 18. stoletja dalje (Velikonja v Lukšič 1999, 137).

Ta obveza kolektivne pripadnosti je v nekaterih primerih skupinskih identitet posredovana posameznikom v izbiro, v nekaterih pa ne. Za slednje bi lahko rekli, da so »podedovane oz. življenjsko dane«, saj posameznik o njih ne odloča, jih ne izbira sam (npr. spol, rasa, narod in etnija). Ena od njih je tudi nacionalna pripadnost, ki je v obliki nacionalizma postala »ključna točka identifikacije sodobnega človeka« (Stanković 2002, 236).

2.1.2 Nacionalna identiteta

Ena od kompleksnejših oblik skupinske identitete je nacionalna identiteta, pri kateri gre za videnje naroda kot skupnosti kulturne enakosti. Narodnost je sicer precej problematičen termin, saj je sporen in intelektualno zamegljen izraz. K temu pripomore tudi obsežna paleta teoretskih²⁵ konceptualizacij nacionalizma z množico različnih definicij in perspektiv na sam pojav²⁶.

²⁵ Med pomembnejše avtorje študij nacionalizma spadajo: Jonathan Hearn (ki pokaže na osrednje mesto nacionalizma v modernih liberalnih demokracijah), Ernest Gellner (obravnavava monopol legitimne kulture), Anthony D. Smith, Eric Hobsbawm (o izumljenih tradicijah) ter Benedict Anderson (o namišljenih skupnostih).

²⁶ Fenomen nacionalizma je v družboslovnem raziskovanju deležen resnejše obravnave šele v zadnjih dveh desetletjih.

Konceptualno zmedo v največji meri povzročata dva nasprotujoča si pogleda na fenomen nacionalizma – nacionalizem kot vtkana lojalnost, ki veže individualnega posameznika z organsko skupnostjo, in nacionalizem kot politični vir, ki mobilizira individuume za racionalno sledenje skupnemu interesu²⁷. Prve t. i. primordialistične ideje o institucionalni ter emocionalni lojalnosti zagovarjajo, »da so nacionalistični občutki zgolj logični podaljšek sorodstvenih vezi oziroma da med pripadniki naroda obstaja določena bistvena in večna povezanost, saj njegovi pripadniki izhajajo iz istih prednikov« (Stanković 2002, 222). Gre torej za prepričanje, da je posameznik vrojen v določeno rasno, lingvistično ali etnično skupnost, zaradi česar neizbežno čuti prevevajočo emocionalno vez s to skupnostjo²⁸. Po drugi strani pa konstruktivistični pristop izhaja iz predpostavke, da je nacionalna identiteta diskurzivni konstrukt, skonstruiran na osnovi institucionalnih ali ideoloških okvirov. Nacionalna identiteta in z njo povezani nacionalistični občutki torej niso prirojeni ali od »narave dani«²⁹, ampak so skonstruirani v veliki meri nezavedno in intuitivno. Gre torej za »dekonstrukcijo ide(ologi)je naroda kot čiste, stabilne³⁰ in večne identitete« (Stanković 2002, 223).

S te perspektive se fenomen naroda torej pokaže kot zgodovinsko specifično fiksiranje kompleksnih in mešanih zgodovin, kultur, identifikacij, etnij in podobno, v eni sami fantazmatski točki, na primer v točki "slovenstva" kot čisti in večni identiteti. Takšen pogled /.../ opozarja, da nacionalne identitete niso nadčasovno človeško bistvo, temveč zgolj zgodovinsko specifična fiksiranja, ki preinterpretirajo množico različnih zgodovin ljudi z določenega prostora v eno samo obliko, večno in veličastno zgodbo o nastanku naroda (Stanković 2002, 222).

Formiranje nacionalnih identitet sovpada s formiranjem nacionalnih (predvsem zahodnoevropskih) držav. Gre za relativno nov in sodoben pojav (predvsem druga polovica 19. stoletja), za katerega ni bilo mesta niti v etnično in versko heterogenih cesarstvih niti v času srednjeveškega fevdalizma³¹. Evropske nacije so plod zgodovinske izgradnje 19. stoletja, pri čemer je »versko-konfesionalno identiteto nadomestila narodno-nacionalna« (Kermauner

²⁷ Tako imenovani instrumentalisti etničnost opredeljujejo kot sredstvo kolektivne mobilizacije, katere cilj je usmerjen na iskanje gospodarskih in političnih prednosti.

²⁸ Predpostavke o krvnih vezeh, fenotipski bližini, jeziku, religiji, etničnih in drugih posebnostih, ki okarakterizirajo posebnost etnične skupnosti.

²⁹ Identiteta, razumljena kot proces in ne kot danost. Etničnost se rekonstruira v nenehni interakciji (ali v obliki opozicije ali sodelovanja) med skupinami. Nacionalna identiteta je kreacija nenehnih sprememb.

³⁰ Dokaz fluidnosti in spremenljivosti nacionalne identitete je sprememba iz jugoslovanske identitete v specifično nacionalno pripadnost.

³¹ Nacije se niso prebudile pred 19. stoletjem z namenom, da bi se osvobodile tiranije, saj prej niso niti obstajale.

v Čepič in Pagon 2002, 74). Elite (tako političnih kot tudi verskih voditeljev, pa tudi kulturniki³²) so ji skovale simbole, heroje in prelomne »zgodovinske«³³ dogodke. Benedict Anderson³⁴ je v svojem delu *Zamišljene skupnosti* opozoril na mitološke razlage nastanka nacij, ki svoje začetke iščejo v daljni preteklosti in ustvarjajo zgodbe o stoletnih sagah, v katerih se pojavljajo nacionalni heroji in slavni dogodki. Kljub problematičnosti tovrstnih razlag je zgodovina predstavljena kot usodna resnica. Njena naloga je, da potrjuje narative o poreklu, o narodnih buditeljih in herojih, slavi žrtve in zlato dobo nacije.

Poleg zgodovine ima povezovalno vlogo tudi teritorij³⁵, kjer Rupp poudarja, da gre tudi za ideološki konstrukt, saj »je vezanost nacije na določeno ozemlje naključna in nima odločilnega pomena na njen nastanek. Formativno vlogo prevzame šele pozneje in tedaj deluje kot integracijski³⁶ dejavnik nacije« (Rupp v Kovačev 1997, 51). Da je teritorialnost ideološki konstrukt, dokazuje tudi Fredrik Barth s svojim etnografskim pristopom raziskovanja meja etničnih skupin. Njegova teza je, da se etnične skupine reproducirajo (oziroma vzdržujejo) z vzpostavljanjem meja, ki jih razdvajajo od drugih skupin. Te meje so ključne pri formuliranju konstrukcije »drugih«, saj postavijo ločnico fizično na zemljevid.

Barth izpostavlja kot najpomembnejše elemente koncepta nacionalnega še religijo in jezik. Jezik pomembno vpliva na konstrukcijo (nacionalne) identitete, saj mora pripadnik določene kulture znati na kulturno specifičen način interpretirati pomene, da sploh lahko znotraj te iste kulture eksistira in deluje. Kot pojasnjuje Musek: »Svoj narod in sebe kot pripadnike tega naroda avtomatsko dojemamo skozi prizmo vezanosti na lastni jezik in kulturo. Še več, v skladu s to 'optiko' v življenju tudi ravnamo« (Musek 1997, 179). Ključno pri tem je, da je občutek do lastnega naroda intenzivnejši in psihološko intimnejši kot do drugih skupnosti. »Še več, v mnogih primerih je ta psihološka bližina tako rekoč determinirana. Pri večini pripadnikov nacionalne skupnosti se oblikuje zelo zgodaj in deluje imperativno. Posameznik se identificira s svojo nacionalno skupnostjo in se spoznavno, emocionalno in tudi moralno veže nanjo« (Musek 1997, 182).

³² V največji meri pisatelji.

³³ Sklicevanje na preteklost je eden ključnih elementov nacionalne identitete, pri čemer je zgodovina ideološko obdelana. Gre za rekonstrukcijo zgodovinskih dogodkov, kjer so odstranjena vsa dejstva, ki ne sovpadajo z nacionalno ideologijo. Zgodovina je prikazana kot narativno dejstvo, izključena je vsaka možnost multiperspektivnosti.

³⁴ Benedict Anderson je ameriški politolog, rojen 26. avgusta 1936 v Kunmingu na Kitajskem. Nacijo predstavi kot historično določenost, kot posebno vrsto sodobne skupnosti, ki je zamišljena (med drugim tudi) v jeziku. Izraz »zamišljena skupnost« temelji na medsebojnem nepoznavanju vseh članov istega naroda, ki kljub temu gojijo občutek pripadnosti eni, isti skupnosti (imajo predstavo povezanosti v skupnost).

³⁵ Percepcija prostora se od kulture do kulture razlikuje, vendar pa vse pripisujejo teritorialnosti velik pomen.

³⁶ V primeru umanjkanja teritorialne baze je lahko ogrožena nacionalna identiteta.

Musek (1997) opredeli različne komponente nacionalne identitete: emocionalno, motivacijsko, moralno, kognitivno, transcendentno-metafizično in socialno. Slednja se nanaša na občutek pripadnosti in povezanosti z drugimi in medsebojno ter vzajemno delitev nacionalnih atributov. Emocionalno komponento predstavlja čustven in vrednostni odnos posameznika do lastnega naroda (navezanost na domovino, nacionalni ponos; sem spadajo tudi patriotska čustva), moralna³⁷ pa se nanaša na občutek odgovornosti in dolžnosti.

Ne gre zanemariti tudi metafizičnega vidika nacionalne identitete, saj se le-ta izraža kot občutek večvrednosti, kot občutek višjega poslanstva lastnega naroda. Težnje in želje po delovanju v soglasju z nacionalnimi normami in interesi (požrtvovalnost za lastni narod) tvorijo motivacijski vidik, medtem ko predstave in sodbe o karakteristikah nacionalne skupnosti (njene samopodobe) predstavljajo kognitivni vidik. »Pomemben del kognitivnih vsebin so nacionalni atributi (jezikovni, rodovni, zgodovinski, verski, politični, kulturni itd.), npr. predstave o nacionalnih simbolih in 'emblemih', predstave o osebnih značilnostih pripadnikov lastne nacionalne skupnosti, predstave o nacionalnem značaju in nacionalni stereotipi« (Musek 1997, 183).

Nacionalizem je močan, saj daje posameznikom imaginaren občutek stabilnosti, vendar pa mora posameznik (z »aplavdiranjem« že uveljavljenim nacionalnim elementom) ta občutek povezanosti oziroma navezanosti vedno znova vzdrževati, saj ni nikoli zagotovljen kot trajen.

Enovita skupnost, kot je narod, temelji torej na opredelitvi lastnega teritorija, na zamišljenem skupnem poreklu, na jezikovni specifičnosti in neki obliki politične organiziranosti. Za uspešno identifikacijo naroda z nacijo je treba s pomočjo ideoloških aparatov³⁸ ustvariti edinstven jezik in razviti sistem oziroma način posredovanja ideologije nacionalnosti različnim generacijam.

Eden od teh načinov je lahko tudi glasba, saj kljub svoji specifični poziciji (tako v umetnosti kot v družbi) predstavlja medij, ki poleg raznovrstnih funkcij vpliva na kontinuiteto nacionalne zavesti. Prispeva lahko k idealizaciji, ohranitvi in širjenju identitete, prav tako pa pripomore k njeni homogenizaciji.

³⁷ Moralna komponenta skupaj z emocionalno predstavlja izhodišče za patriotizem in nacionalizem.

³⁸ Mnogi teoretiki se strinjajo, da je šolstvo odigralo ključno vlogo pri izgradnji nacionalnih identitet. Še danes šolski sistem v nacionalnih državah določa najrazličnejše spominske osnove (npr. poudarjanje specifične ere ali dogodkov v zgodovini) in opredeljuje legitimnost kulture (izbor književnosti, umetniških usmeritev ipd.). Gre namreč za kolektivni spomin, ki je preko socializacije posredovan vsakemu posamezniku v kulturi.

Ker »predstava lastne nacionalne identitete ne nastane zgolj na podlagi svojega odnosa do skupnosti, ki naj bi jo odsevala« (Kovačev 1997, 57), ampak se »njena podoba dokončno oblikuje šele ob soočenju z drugimi identitetami« (prav tam), je pomemben element pri obravnavi nacionalne identitete konstrukcija »drugega«.

2.1.2.1 Konstrukcija »Dругega«

»Ko raste narod, potrebuje vse več gradiva, ki dokazuje skupni izvor. Ko pa se razrašča država, potrebuje vse več gradiva, ki dokazuje različnost in nezdružljivost posameznih skupin človeštva in predvsem narodov« (Ošlak v Čepič in Pagon 2002, 128–129).

Posameznikova identiteta predstavlja diskurzivni prostor, ki se vedno znova vzpostavlja na podlagi formiranja razlik do drugega. Nacionalna identiteta ni izjema, le da deluje na podlagi skupinske identitete³⁹ – torej razlikovanje med skupinami, narodi. Ni skupine, ki bi bila sama po sebi etnična: to postane šele skozi odnos z drugimi skupnostmi, skozi identifikacijo samih pripadnikov in manifestacijo njihove identitete v družbeni praksi. Identitete opredeljujejo, kdo smo »mi« in kdo so »drugi«. Proces skupinske (»mi«) identifikacije je močno vezan na konstrukcijo »Dругega«, saj predstavlja priročen koncept za primerjavo in vzpostavitev razlik.

Kot pojasnjuje Tepšič: »Skupina ne more biti definirana brez odnosa z zunanjim svetom. Vsaka skupina se vzpostavlja skozi odnos do drugih skupin in na podlagi tega odnosa definira svojo osnovo, svojo identiteto⁴⁰, svoj razlog obstajanja« (Tepšič 2012, 74). Karakteristike družbene skupine, njeni cilji, vloge in značaj dobijo svojo obliko šele v konfrontaciji⁴¹ z drugimi družbenimi skupinami, »ob katerih namišljeni in pristranski izbor narodnostnih odlik pač avtomatično zagotavlja prvenstvo lastnemu narodu« (Musek 1997, 179). Stereotipno gledano gre za polarizacijo dobrega (»mi«) in zla (»Drugi«).

Mnogi poudarjajo, da nacionalna identiteta združuje (pripadnike istega naroda), vendar pa ob tem pozabljajo, da tudi razdružuje oziroma ločuje (od pripadnikov drugega naroda). Na videz povezovalna vloga pojma narod je v resnici ločevanje: delitev na naše in ne naše, razmejitev

³⁹ Binarno razlikovanja preide iz relacije »jaz – drugi« v »mi – oni«.

⁴⁰ Le v odnosu do drugih, »nepravih« identitet se lahko izoblikuje »prava« identiteta.

⁴¹ Ob tem gre poudariti, da »drugi« postanejo konstitutivni element »naše« identitete.

domačega in tujega. Zaradi tega so le-te vedno izključujoče⁴². Gre za »izključevanja tistih, ki tako ali drugače ne sodijo v mitologizirano in poetizirano zgodbo naroda o samem sebi« (Stanković 2002, 236). Zgodovinsko gledano ne gre zanikati, da so procesi izključevanja igrali zmeraj pomembno vlogo pri vzpostavljanju določenega naroda, pri čemer so določene družbene skupine bile razumljene kot tujek (kot »drugi« in ne »mi«), ki ne sodi v nacionalno skupnost in se ga je zatorej treba znebiti. Dolar ob tem poudarja, da ne gre zgolj za historičen pogled in da so procesi izključevanja prisotni še danes: » /.../ čedalje bolj v času, ko se Evropa prebija skozi krizo. /.../ V podaljškju te ideologije je vselej videti, da problemi, s katerimi smo soočeni, prihajajo od drugod, ne od nas samih, in šele ko se bomo znebili tujkov, bomo lahko svobodno zadihali« (Dolar 2012, 64).

»Drugi« je zmeraj »negacija tistega, kar subjekt ceni, in projekcija tistega, kar zavrača« (Kovačev 1997, 57). Ni treba izrecno poudariti, da je »Drugi« pogojen geografsko⁴³, rasno in kulturno in da je zmeraj prikazan kot nek zunanji sovražnik, pri čemer je njihova podoba reprezentirana na stereotipnem, negativnem vrednotenju njihovih »tipičnih« lastnosti. Takšno razumevanje »Drugih« »omogoča krepitev občutka lastne skupnosti in enotnosti, saj odpor, ki ga občutijo pripadniki do drugih nacij, krepi njihovo nacionalno zavest in identiteto« (Kovačev 1997, 54). Rečeno drugače, negativna stereotipizacija drugih omogoča pozitivno avtosterotipizacijo. Dolar ob tem opozarja na fatalno logiko v kateri se kaže, »da več kot je našega, bolj se krepi naša našost, več je tudi vsiljivih tujkov, s katerimi bi bilo treba obračunati« (Dolar 2012, 64).

Vse to gre pripisati tudi slovenski nacionalni identiteti, za katero Lutharjeva pravi, da se »v družbi stalno odvija pogajanje za pomen in vsaka utrditev čisto določenega javnega pomena, npr. slovenstva (kot nečesa, kar je v avtentični in naravni zvezi s katolištvom ali/in skupnostno ljudsko tradicijo), nujno marginalizira vse druge mogoče javne pomene. Ali kot pravita E. Laclau in Ch. Mouffe, gre za 'zaustavitev toka razlik' in za 'konstrukcijo središča'« (Luthar v Lukšič 1997, 109).

⁴² Primer izključevalnih praks ponuja pogled na konec socialističnega režima, ki je omogočil prakticiranje izključevanja na podlagi iskanja krivcev pri drugih etničnosti. Od tu je le še majhen razkorak do etnocentrizma in ksenofobije (shema: »mi – sovražnik«).

⁴³ »Drugi« ima zmeraj tudi prostorsko razsežnost, saj vladajoče dihotomije razlikujejo med »tukaj« in »tam«. »Tukaj« je povezano z racionalnostjo in urejenostjo, medtem ko je »Drugi« povezan z iracionalnostjo in je umeščen zunaj, torej »tam«.

2.1.3 Slovenska nacionalna identiteta

»Kot vsaka identiteta je tudi t. i. 'slovenska identiteta' pripoved, naracija. 'Slovenska identiteta' sama na sebi ne obstaja. Kreiranje reprezentacij slovenstva je v interesu državne ideologije, ki razvije posebno nacionalistično retoriko. Značilnost take retorike so pozitivne samopredstave in negativne reprezentacije 'drugih'« (Pušnik 1999, 800).

Slovenski diskurz o nacionalni identiteti⁴⁴ se naslanja predvsem na kulturo in jezikovno specifičnost. Kulturna zavest Slovencev naj bi bila tista, ki je omogočila »preživetje« nacionalne slovenske biti. Kultura predstavlja srčiko slovenske identitete, saj je »nastopila prav na mestu umanjkanja in šibkosti drugih moči in postala središče« (Dolar 2012, 64). Vendar, »ta uvid v tesno zvezo slovenstva in kulture, četudi obenem resničen in trivialen, ni kako pojasnilo ali odgovor, temveč predstavlja šele začetek, izhodišče spraševanja – prav vsi njegovi termini namreč visijo v zraku: kultura, slovensko, nacionalno, identiteta« (Dolar v Čepič in Pagon 2002, 21). Slovenska nacionalna identiteta namreč postane problem, ko jo skušamo opredeliti – ko želimo določiti, kaj (kakšna) naj bi bila prava, pristna slovenska identiteta oziroma kaj je tisto, na čemer temelji slovenska kontinuiteta⁴⁵. Pogledi slovenskih teoretikov na izražen problem se razlikujejo v mnogih niansah, večina pa se opira na prej omenjeno srčiko slovenstva – svojstveno kulturo⁴⁶.

Mladen Dolar ponudi drugačen, radikalen pogled na slovensko kulturo in njeno vlogo pri konstrukciji narodne zavesti. Trdi, da so »vse bistvene točke, na katere se opira nacionalna identiteta, bile ravno točke prekinitve z avtohtonostjo in nacionalno identiteto. Kar vzpostavlja našo kontinuiteto, je ravno niz rezov, ki so vsakič znova s kontinuiteto prekinili« (Dolar 2012, 65). V potrditev svoje teze navede najpogosteje uporabljene zgodovinske dogodke, ki naj bi ključno vplivali na narodovo zavest Slovencev. Na kratko jih bom navedla le nekaj. Krščanstvo⁴⁷, ki je pomenilo prekinitev poganstva, zarezo v avtohtonost poganških plemenskih zvez s pokristjanjevanjem in Brižinskimi spomeniki, je prineslo prvi pisani slovenski tekst, tako rekoč prvi dokument slovenstva, prvi zapis jezika, s čimer je postavilo nove standarde slovenske identitete. Nadalje, pol tisočletja pozneje je isti prerez naredil protestantizem s prekinitvijo (tedaj že večstoletnega) »avtohtonega« srednjeveškega

⁴⁴ Nacionalna identiteta, razumljena kot varuh kulturne dediščine in jezika.

⁴⁵ »Kontinuiteta«, ki se vzpostavlja za nazaj.

⁴⁶ Njena domnevna državotvorna funkcija ji danes zagotavlja privilegirano mesto v družbi. Gre za vsebine, ki so v nekem trenutku prepoznane kot konstitutivne za nacionalno identiteto.

⁴⁷ Pokristjanjevanje in Brižinski spomeniki (kot prvi zapis slovenskega jezika, s tem pa tudi prvi dokument slovenstva) so postavili nove standarde za slovensko identiteto.

krščanstva. Ponovno je nastopila tuja, od zunaj prinesena ideologija, ki je slovenstvu dala nove temelje in standarde⁴⁸. Približno dve stoletji pozneje je Linhart s svojo predelavo Beaumarchaisovega *Figara*⁴⁹ v slovensko različico *Matiček se ženi* (1790) spet posegel v dotlej dojet slovenstvo. Linhart je zatorej lahko dojet kot »uvoznik tujih idej in idealov, namesto da bi čuval slovensko substanco« (Dolar 2012, 66). Tudi Prešeren je pogumno in uporniško (proti takratni slovenski identiteti) »segal po tujih izraznih formah in si jih vzel za svoje, z rezom razširjajoč meje dotlej možnega. Vsa slovenska identiteta se mu je tedaj postavila po robu, njegovi sodobniki so njegovo neizmerno novost hoteli zabrisati in zamolčati« (Dolar 2012, 66). Zarezo predstavlja prav tako slovenska moderna – Ivan Cankar, ki je tuje dekadentne ideje vnesel v slovensko nacionalno substanco, za katere so bile te ideje zelo tuje in nerazumljene. »Da ne govorimo o njegovih uvoženih prevratniških socialističnih nazorih, o njegovi ostri kritiki tedanjega katolicizma in njegove zveze z oblastjo in o njegovih novih standardih slovenske besede« (Dolar 2012, 66).

Vzemimo vsa inovativna umetnostna gibanja v dvajsetem stoletju: škandale ob uveljavljanju slovenskega impresionizma, neizmerno svobodo Kosovelovih Integralov ali Kogojevih Črnih mask, Osterca, Podbevška in Černigoja, po vojni Smoleta, Šalamuna, Perspektive, Pro musica viva, OHO, Štihov teater, primerov je veliko – vselej enaka zgodba o vdoru tujega, ki terja rez z dotedanjo avtohtonostjo in identiteto. /.../ Največji primer reza, ki je zadel slovensko identiteto in kulturo, je brez dvoma sama slovenska osamosvojitve. Ta je pomenila prekinitev par excellence z dotedanjo avtohtonostjo, vzpostavitev nove državnosti in novih parametrov socialnega in duhovnega življenja (Dolar v Čepič in Pagon 2002, 35).

Vse našteje ideje predstavljajo zunanjo, tujo silo oziroma ideologijo, ki je radikalno posegla v takratno percepcijo slovenstva in postavila nove standarde tega, kaj je slovenstvo. Za vse tako imenovane »velike može slovenstva« oziroma »borce za slovensko samobit« je značilno, da so vsak ob svojem času radikalno predružačili slovensko narodno zavest, največkrat s pomočjo »neslovenske« inspiracije in postavili »pod vprašaj prav tisto, kar velja za slovensko nacionalno identiteto in kulturno tradicijo. Kultura nikoli ni bila preprosto branik slovenske nacionalne identitete, kot se glasi stalni kliše, temveč je bila predvsem njen stalni kritik. Ideološki pogled pa skuša /.../ napraviti tihožitje slovenske substancialnosti, nevprašljivi temelj slovenstva« (Dolar 2012, 66).

⁴⁸ Zahteva po prevodu svetih tekstov v nacionalne jezike je naredila neizbrisen pečat na slovensko identiteto: prvi tiskani knjigi (slovenski prevod Biblije) je sledila prva slovenska slovnica, nato pa še kopica drugih knjig.

⁴⁹ *Figaro* je bil takrat s svojimi revolucionarno-socialnimi idejami dojet kot najbolj konfliktno evropsko delo, s tem pa tudi najbolj popularno.

Pri obravnavi »slovenstva«⁵⁰ torej ne gre iskati neke (kulturne) esence, ki bi se ohranjala in razvijala skozi čas, tudi naslonitev na tradicijo in kulturna izročila⁵¹, ter na zakoličenje »domačega« in »avtentičnega« se ne gre zanašati.

»Slovenstvo« a se v mnogih vidikih napaja iz nacionalnih (avto)stereotipov, saj le-ti predstavljajo enostavno kognitivno shemo, ki se zaradi svoje preprostosti hitro širi tako na medosebni kot tudi na kolektivni ravni. Kot pravi Vogrinc, naj bi identiteta »zahtevala sposobnost naštetih, kot kaj se identificiraš, kar po Lacanu pomeni naštevanje imaginarnih identifikacij. Slovenska identiteta za Slovence bi potem takem bila ropotarnica stereotipov in public o slovenskosti, sežetek občin mest nacionalne ideologije in morebiti njihova občasna inventura in prevetritev« (Vogrinc v Čepič in Pagon 2002, 41).

2.1.3.1 Avtostereotipizacija »slovenstva«

»Predstave o značilnostih pripadnikov narodnostne skupnosti so pomemben del nacionalne zavesti, identitete in samopodobe. Te predstave obstajajo pri vseh narodih« (Musek 1997, 189). Samopodoba je predstava⁵², ki si jo ustvarimo o samem sebi in ima obrambno-psihološki značaj. Pozitivno samopodobo moramo nenehno vzdrževati, saj omogoča občutek lastne vrednosti, oziroma kot pojasnjuje Musek: »Stereotipi in predsodki so relativno enostaven način, da večamo občutje lastne vrednosti⁵³ in krepimo svoj jaz; to nam zagotavljajo zlasti negativni predsodki do drugih skupin in pozitivni predsodki do skupin, ki jim sami pripadamo« (Musek 1997, 192). Gre torej za idealizirane opise »temeljnih« karakternih lastnosti, ki temeljijo na subjektivnih percepcijah sebe in drugih, pri čemer je v ospredju personifikacija naroda, saj lastnosti in karakteristike pripadajo ne le posamezniku, ampak celemu nacionalnemu kolektivu. Temeljne funkcije nacionalnih stereotipov po Musku so: identifikacija naroda⁵⁴, oblikovanje pozitivne nacionalne identitete, poenostavitev lastne samopodobe in njihovo obrambno delovanje (na primer preusmeritev agresivnosti ali projekcija občutka varnosti) (Musek v Kovačev 1997, 58). V večini primerov obsega (avto)stereotipizacija »značajske in etično-moralne lastnosti (npr. poštenost, resnicoljubnost,

⁵⁰ Homogena »slovenska« identiteta (s tem pa tudi družba in njena kultura) je zgolj ideološki konstrukt.

⁵¹ Čeprav sta tradicija in zgodovinsko izročilo elementa, na katerih se vzpostavljajo nacionalni simboli in elementi.

⁵² Celoto predstav, ki zadevajo značilnosti, lastnosti in psihične poteze lastnega naroda, po katerih se le-ta razlikuje od drugih narodov.

⁵³ Gre za ideološko preobrazbo, v kateri narod postane boljši, popolnejši.

⁵⁴ Poudarjen je občutek pripadnosti, kohezivnost skupnosti s poudarjanjem skupnih vrednot in navad.

marljivost, lenoba, zahrbtnost), temperamentne lastnosti (prijaznost, depresivnost), intelektualne lastnosti in telesne in vedenjske lastnosti« (Musek 1997, 191). Tipične »slovenske« lastnosti, ki jih našteva Musek (in za katere trdi, da so postale že pravi nacionalni emblemi), so: tako imenovani hlapčevski »sindrom«, samomorilnost, zavist in prizadevanje za neodvisnost. Tem dodaja še slovensko poštenost, pridnost (marljivi, vestni, delavni, disciplinirani), neagresivni (ponižen narod, »hlapčevski« narod – a paradoks: se borimo, se ne predamo), prepirljivost, nepripravljenost popuščati, nespravljaljivost, zavist, nevoščljivost (to imenuje slovenska »favšija«), introvertiranost (se nagibamo k individualizmu, od tod tudi pojasnitev večje stopnje depresivnosti in samomorilnosti) (Musek 1997, 194–195). Kovačev k temu spektru doda še varčnost, skromnost, zadržanost, ambicioznost in gostoljubnost, ne pozabi pa tudi na alkoholizem (Kovačev 1997, 59).

Kovačev označi »socialne predstave slovenske osebnosti, ki so se oblikovale v slovenskem kulturnem prostoru, kot posledico družbenega in političnega dogajanja v preteklosti« (Kovačev 1997, 60). Konstrukcija nacionalnih stereotipov se namreč v veliki meri opira na etnično folkloro in nacionalno mitologijo. Kovačev (1997) nekatere avtostereotipne lastnosti pojasnjuje s protestantsko etiko, ki je determinirala razvoj »slovenstva«. Protestantizem naj bi bil tisti, ki je izoblikoval (ali ustvaril) stereotipno predstavo o pridnosti, skromnosti in varčnosti. In kot pravi Velikonja: »V ideoloških diskurzih po vsaki spremembi državnega okvira/političnega sistema so se uporabljale skorajda iste sintagme: tako Avstrija po letu 1918 kot Jugoslavija po letu 1991 sta nenadoma postali »ječi narodov«, Dunaj in potem Beograd »zatiralska« do Slovencev, njuni – prej tako slavljene – politiki pa »izkoriščevalski« in »raznarodovalni« (Velikonja 2013, 14). Izhodišča avtostereotipizacije gre torej iskati v preteklosti, vendar ob tem ne smemo pozabiti dejstva, da je sama zgodovina ideološki konstrukt. Ob tem ne gre zanemariti dejstva, da so predstave o »slovenstvu«⁵⁵ naučene. Skozi socializacijo nam okolje (družina, šola, mediji) posreduje in oblikuje predsodke o nas samih in drugih. Tako se eni in isti predsodki prenašajo iz generacije v generacijo. Večina kulturnih tekstov pa te predstave še bolj širi, jih okrepi. V kolikšni meri socialne predstave dejansko vplivajo⁵⁶ na vedenje, percepcijo in kognicijo, ne bom preizpraševala. Moje ključno vprašanje je, ali glasba potrjuje obstoječe predsodke in predstave o slovenstvu in tako pripomore k vzdrževanju pozitivne samopodobe.

⁵⁵ Natančneje vsebina »slovenstva«, na primer norme, vrednote ipd.

⁵⁶ Jodelet (1989) poudarja, da se ljudje velikokrat pričnejo vesti v skladu s pričakovanji oz. predstavami o lastnem vedenju, pa naj bodo te predstave tuje ali lastne.

3 IDEOLOŠKOST GLASBE

»Ideologija je nekaj vselej prisotnega v jeziku in kulturi kot sistem pravil, prepričanj in ne nazadnje predsodkov« (Verč 2012, 119). Ideologije, vpete v govorico glasbenih melodij in tekstov, se dotikajo tako političnih, religijskih⁵⁷, vzgojnih⁵⁸, spolnih, kulturnih, jezikovnih kot tudi estetskih perspektiv, ki jih še dodatno intenzivirajo vizualna sporočila.

Glasba se zdi v celoti ideološka, pri čemer se ideološke vsebine glasbenemu substratu dodajajo tako v aktu ustvarjanja kot tudi aktu recepcije, zaradi česar je mogoče govoriti o ideologiji v glasbi in ideologija o glasbi. Glasba je v tem pogledu »dvojno« ideološka. Vzrok za takšno ozko povezanost glasbe in ideologije leži v negotovem semantičnem statusu glasbe. Glasba sicer primarno ni semantična oz. referencialna, vendar pa se v procesu sprejemanja odpira širokemu pomenskemu območju, tudi ideološkemu (Pompe 2012, 77).

Pomenska odprtost naj bi bila tista, ki nase veže ideološke koncepte, ki pa jih je velikokrat težko opaziti, saj imajo največjo moč prav tam, kjer jih na prvi pogled ni mogoče opaziti oziroma neposredno zaznati. Vendar je v primeru glasbe ideološka konotacija neizbežna, saj se že v svoji osnovni definiciji odmika od nevtralnosti: primarno abstraktnemu, v osnovi nepomenskemu zvočnemu materialu (natančneje fizikalnemu nihanju) je dan (»globlji«) pomen. Človek je torej ta, ki glasbi dodeli pomen, čeprav ga sama glasbena tvorba ne vsebuje. Glasba torej omogoča, »da zvočno-tonske forme/strukture uporabimo kot obešalnike, na katere je mogoče obesiti najrazličnejše pomene, ideje in simbole, torej tudi ideologije« (Pompe 2012, 79). Nanjo so pomenske konotacije »prilepljene« tako v procesu ustvarjanja⁵⁹, izvajanja kot tudi v procesu sprejemanja. Seveda so pomeni v vsakem procesu različni, kar ustvarja obilico najrazličnejših pomenov, ki so seveda tudi ideološki. Ker nobena glasba (ali žanr) ni semantično enoznačna, so vsi glasbeni stili⁶⁰ podvrženi ideološkim konotacijam. Prav tako tudi glasbe različnih kultur, različnih zgodovinskih obdobj in različnih socioloških in funkcijskih kontekstov.

»Glasba je izjemno priročno sredstvo formiranja in obvladovanja družbenega prostora, zato so jo vedno skrbno nadzorovali« (Muršič v Lukšič 1999, 179). David Hesmondhalgh (v

⁵⁷ Religije so množično uporabljale raznorazna zvočna pomagala za učinkovanje (vplivanje) na vernike.

⁵⁸ Tega potenciala so se zavedali že v antični Grčiji, saj je že Platon priznaval, da ima glasba vzgojno-izobraževalno moč.

⁵⁹ Začetni ustvarjalni impulz so mnogokrat zunanje pobude, pomembni dogodki, jubileji tako na osebni kot tudi na družbeni (nacionalni) ravni.

⁶⁰ Pompe (2012) poudarja, da so meje med posameznimi glasbenimi zvrstmi pogosto ideološko določene in ne toliko v glasbeno-strukturalnem smislu. Razlike med njimi je namreč treba iskati predvsem v ideoloških konceptih, ki jih nosijo s seboj oziroma so nanje prilepljeni.

Hofman) poudarja, da »je glasba učinkovita zato, ker sta izvajanje in poslušanje glasbe zelo prijetni izkušnji. Zdi se, da je prav uživanje ključen vir mobilizacije, ki transsubjektivnemu potencialu zvočnega efekta lahko omogoči imanenten potencial« (Hofman 2015, 153). Glasba se torej »kaže kot ovinkast vzvod ideologije, ki s prevaro užitkov kultivira ljudi« (Muršič 1993, 197). Po drugi strani je glasba, ki je skladna z družbenimi normami in vrednotami (natančneje z ideološkim konsenzom družbe in kulture), dosti bolj poslušljiva, saj jo poslušalci lažje sprejmejo in razumejo (Muršič 1993). Poleg tega glasba vpliva na nezavedno raven, zato je njena sporočilnost še močnejša.

Glasba ima veliko različnih funkcij, velikokrat lahko ima tudi »vlogo uvajanja in uveljavljanja najrazličnejših v ciljnem okolju neznanih ali malo znanih idej, prepričanj in nazorov, nadalje – kadar gre za že usidrane ideje, prepričanja in nazore – njihovega utrjevanja ter nasploh idejnega prenavljanja in usmerjanja v najširšem smislu« (Ožbot v Bjelčevič 2012, 107). Po drugi strani lahko tudi spodbudi »k samorefleksiji, ki je lahko družbena, politična, kulturna itn. Posledično lahko tudi prispeva k preobrazbi ciljnih poslušalcev ne le kot posameznikov, temveč kot članov različnih vrst skupnosti, npr. nacionalnih, nazorskih, verskih, umetniških« (Ožbot v Bjelčevič 2012, 107).

Bistveno je, da ne gre iskati racionalne logike pri dilemi glasbenih elementov, ki nase vežejo nacionalno identifikacijo in politično idejo. Razvidno ni niti, na kakšen način se le-te vežejo (oziroma lepijo) nanjo. Lahko se uvidijo zgolj njeni široki pomenski prostori, ki odpirajo negotovosti semantičnim razlagam, in »da je moč ideologije o glasbi bistveno večja od ideologije, ki naj bi bila postavljena v glasbo« (Pompe 2012, 82).

Pompe trdi, da je glasba vedno ideološka, tudi zanikanje tega dejstva (povezave med glasbo in ideologijo) je le ena izmed ideologij. Problematična je vez med glasbo in ideologijo, saj le-ta ne more biti nikoli enoznačna. In četudi bi glasba v samem procesu nastajanja (v ustvarjalnem aktu) bežala stran od ideologije, je v procesu recepcije (poslušanja) z lahkoto potegnjena vanjo. Ideologija in glasba se zatorej v nevidnih točkah dotika medsebojno prežemata. Njuna vloga je vidna tudi pri vzpostavitvi in razvoju nacionalne identitete. Saj, kot pojasnjuje Nataša Cigoj Krstulović, je glasba »kot model družbene komunikacije temeljila na sistemu norm in vrednot, skupnih ustvarjalcem, izvajalcem in poslušalcem, ki so jih utrdile zahteve zgodnje faze glasbenega nacionalizma« (Cigoj Krstulović 2007, 75).

3.1 Glasba kot nacionalni konstrukt

»Resnično je napočil čas, da vtremo v našo glasbeno ustvarjalnost misel o lastni samobitnosti in zaupanje vase ...« (Prošev v Filo 1986, 1)

Adorno (1986) ugotavlja, da so glasbe začele postajati politične ideologije sredi devetnajstega stoletja⁶¹. Takratni poudarek nacionalnih elementov v glasbi se je prikazoval kot monopol določenih glasbenih tradicij nad drugimi. V ospredje so bile potisnjene nacionalne značilnosti, ki so reprezentirale specifične narode in potrjevale njihovo nacionalno načelo⁶² (Adorno 1986, 203). Pojavila se je nacionalizacija glasbe, kar je že nakazovalo na njegove destruktivne posledice, saj se je »produktivnemu vidiku vzajemnega učinkovanja med glasbo in narodom v meščanskem obdobju že kmalu pridružil tudi uničujoči vidik načela nacionalnosti« (Adorno 1986, 208).

Prva misel glede nacionalno-ideološko obarvane glasbe so himne⁶³, pa tudi skupine določenih skladateljev⁶⁴, »ki naj bi v 19. stoletju prek svoje glasbe utrjevali narodno zavest predvsem pri narodih, ki do takrat svoje potrditve še niso našli v nacionalnih državah⁶⁵« (Pompe 2012, 81). Zato je problematična tudi konceptualizacija tako imenovanih »velikih umetnikov«, ki naj bi skozi svojo genialnost ne le izražali svojo dušo, ampak dušo naroda. »Romantiki so že vselej povečevali individualnost, osebnost in genialnost posameznika. Na prehodu iz 18. v 19. stoletje je nemška romantika naredila korak dalje: nad duh in osebnost posameznika je postavila duh ali osebnost nacije« (Musek 1997, 178).

Ne gre pa izpustiti tudi nacionalnih oper, ki so v tistem času pridobile na popularnosti. Izražanje nacionalnega etosa preko opere je bilo moč zaznati v tendenci, da se preko heroizacije zgodovinskih tematik in mitiziranja nacionalnih voditeljev okrepi nacionalno

⁶¹ Pri čemer poudarja, da so nacionalni stili postali izrazitejši šele po renesansi in z razkrojem srednjeveškega univerzalizma (Adorno 1986, 206).

⁶² Adorno pojasnjuje, da je Wagner v svojem najbolj učinkovitem delu, *Mojstri pevci*, »vtepel« v glavo celotnemu svetu večvrednost nemškega ljudstva (Adorno 1986, 217).

⁶³ Zanimivo je dejstvo, da se je v Trstu v obdobju dveh stoletij spremenila državna himna kar trinajstkrat. Vse od nemške konfederacije, francoskih ilirskih provinc, avstrijskega cesarstva, italijanske kraljevine, himne fašistične stranke, Tretjega rajha, komunistične Jugoslavije, tako imenovane proste cone, nad katero so bedeli Angleži in Američani, do dokončnega prevzema italijanske oblasti in njene uradne himne *Inno di Mameli* (Antoni v Kuret 2008, 132).

⁶⁴ Pompe na tem mestu omenja F. Chopina, E. Griega in češke melodije A. Dvořáka in B. Smetane.

⁶⁵ 19. stoletje je pomembno vplivalo tudi na slovensko glasbo. Takrat so nastale formalne osnove za institucionalizacijo in profesionalizacijo glasbe. Ob tem se je uveljavila tudi ideja o nacionalni glasbeni kulturi (ki je seveda apelirala predvsem na klasično glasbo) in posebnosti slovenske glasbe, ki so temeljile predvsem na ljudski pesmi. Tako se je posledično razvil tudi odnos do ljudskega izročila in do tradicije (glasbene dediščine).

zavest⁶⁶. Ob tem je bila mnogokrat prisotna tudi samoironija z namenom, da jo ljudstvo, kot tipično nacionalno, razume komično⁶⁷ in ne kot resno zgodovinsko opero. Glasba je postala nekakšna podlaga »mitološkega in identifikacijskega polja vsake skupnosti« (Muršič 1993, 203), kulturniki pa so postali predstavniki oziroma nosilci narodne identitete, saj naj bi »udejanjali kolektivno identiteto in voljo naroda« (Jeffs v Lukšič 1999, 9).

»Pri oblikovanju nacionalne glasbe je lahko določeno vlogo igrala tudi ljudska glasba. Novejši muzikološki nazori 2. polovice 20. stoletja to problematiko obravnavajo v smislu kompleksnega sistema zgodovinsko in individualno spreminjajočih se značilnosti. Poleg tega pa nacionalnost v glasbi nikakor ne predstavlja aksiološke kategorije, saj pri tem ne gre pozabiti na dejstvo, da pojma nacija, nacionalno pravzaprav izvirata iz politike in filozofije« (Lengová v Kuret 2008, 71).

Da je glasba prenašalec in utrjevalec zavesti o skupni (narodni) pripadnosti, potrjuje Alan P. Merriam (v Stefanija 2010), ki je opredelil funkcije glasbe, ki zadevajo družbenost. Kot ključne je naštel komunikacijo, potrjevanje družbenih norm, prispevek h kontinuiteti in stabilnosti kulture in (posledično) k integraciji družbe. Glasba kot identitetno polje nacionalnosti »omogoča delovanje dveh dopolnjujočih se mehanizmov, in sicer identifikacijo pripadnikov s skupnimi interesi⁶⁸ in njihovo homogenizacijo okoli teh interesov« (Kus 2010).

Največja moč, s katero deluje vsaka glasba, je gotovo njena socialna moč, v kateri glasba nastopa kot nekakšno lepilo, oz. nekakšen magnet, ki združuje ljudi, vendar ne na racionalno zavesten način, ampak sublimno, z nekakšno hipnotično močjo destrukcije subjekta. Le od vsebine glasbe je odvisno, ali bo subjekt po tej ekstatični oziroma katarzični proceduri izšel iz igre sestavljen kot celota neodvisnega novoveškega individuuma ali kot pravilno usmerjen delček v magnetnem polju (Muršič 1993, 147–148).

Glasba predstavlja »konkretnejše 'sisteme predstav' o tem, kakšna naj družba bo, kakšna je v njej lestvica vrednot, kako naj deluje in kako naj se spreminja (oziroma ne spreminja)« (Stabej v Bjelčevič 2012, 12). Zato glasba na nek način tudi socializira državljane, saj apelira na čustva in poudarja skupne vrednote, prepričanja. Kopica elementov dominantne kulture je inkorporiranih v glasbo, kar vpliva na njeno vlogo kot dejavnika socialne kohezivnosti.

⁶⁶ Primer najdemo tudi v slovenskem glasbenem opusu: *Gorenjski slavček* Antona Foersterja si je v slovenskem kulturnem prostoru priboril posebno pomembno mesto – mnogi slovenski muzikologi delo opisujejo kot slovensko nacionalno opero, čeprav po žanrski zasnovi bolj spada pod opereto (je »lahkotnejše« vsebine in ne vsebuje herojskih tem iz nacionalne zgodovine).

⁶⁷ Primer je *Prodana nevesta* B. Smetane.

⁶⁸ Kus kot primer navaja ustoličenje slovenske nacionalne glasbe, izgradnja slovenske glasbene zavesti, skrb za nacionalne interese itd.

Kot pojasnjuje Cigoj Krstulović, je bila glasba »v nacionalno občutljivem obdobju kot domena kulturnega nacionalizma izraz samopotrditve in identifikacije ter je utrinjala kolektivna ustvarjalna iskanja. Model kulture v službi naroda, romantični imperativ zavezanosti narodu, njegovim kulturnim in družbenim potrebam, je vplival na literarno in glasbeno ustvarjalnost« (Cigoj Krstulović 2007, 75).

Kaj vsebuje nacionalistično obarvana glasba, je vprašanje brez specifičnega odgovora. Kot pojasnjuje Pompe: »Nacionalno ni povezano z glasbenimi specifikami, temveč je recepcijski fenomen: za nacionalno je obveljala tista glasba, ki je bila prepoznana kot nacionalna. Spet ni določal glasbeni faktor, temveč ideološki – na glasbeni substrat so se prilepile nacionalistične ideološke vsebine« (Pompe 2012, 81). Glasbene vsebine torej določa »konkreten (mikro)kulturn način uporabe« (Muršič 1993, 218). Izpostaviti nek element, ki daje glasbi nacionalni pridih, je skrajno problematično ne samo pri sodobni glasbi, ampak tudi pri prej omenjenih nacionalnih operah, ki naj bi imele izrazito heterogen karakter. V ospredju niso nacionalne posebnosti glasbenega ustvarjanja, ampak občutek povezanosti naroda z glasbo, natančneje povezanost z družbenimi strukturami, ki so v vpete v glasbeno delo.

Kot pravi Adorno: »Bolj ko je glasba idiom, ki je podoben jezikovnemu, bliže je nacionalnim določenostim« (Adorno 1986, 204). Iz tega razloga se bom v analizi posvetila zgolj besedilom pesmi in ne njihovi muzikološki strukturi, čeprav se »nacionalni momenti prepletajo vse do najmanjše celice in do tona« (Adorno 1986, 209). Analiza glasbenega področja namreč mora »preseči ukvarjanje z notami, da bi osvetlila družbene pomene, ki jih prenašajo« (Martin v Stefanija 2010, 69). Sledi primer analize glasbe kot nacionalistične propagande.

3.1.1 Primer analize glasbenega nacionalizma

Obstaja zelo omejeno število raziskav na področju nacionalne identitete in glasbe. Njuno povezanost sicer analizirajo nekateri teoretiki, vendar je pogosto spregledan vidik glasbe kot aktivne (so)oblikovalke nacionalne identitete. Veliko glasbenih analitikov obravnava način, kako glasba odslikava nacionalnost, ne sprašujejo pa se, kako glasba vpliva na občutek nacionalne pripadnosti. Pomembno je tudi poudariti, da obstajajoče raziskave analizirajo države (nacije), ki so kulturno, zgodovinsko in tradicijsko zelo drugačne od Slovenije, zato jih ni možno oziroma jih zelo težko apliciramo na slovenski prostor.

Kljub temu se je smiselno ozreti čez domači prag in pogledati primer ideološke obravnave glasbenih besedil Svaniborja Pettana⁶⁹, ki obravnava hrvaško glasbeno produkcijo v času jugoslovanske vojne. Njegova analiza je lep primer, kako vojna⁷⁰ vpliva na glasbeno dogajanje in kako (posledično) glasba vpliva na nacionalno zavest. Prav tako je razvidno, da glasba lahko deluje kot (politična) propaganda.

Odločitev komunistične vlade Jugoslavije, da združi posamezne narode znotraj skupne države, je bila več kot očitna – poskušala je čim bolj minimalizirati posebnosti in medsebojne razlike narodov⁷¹. Za ta namen je vlada, med drugim, striktno določila pravila glede glasbe: določen glasbeni izbor, ki se je predvajal (in poučeval) v šolah; mediji so smeli predvajati (in reklamirati) le glasbo, ki je spodbujala »bratstvo i jedinstvo« (bratstvo in enotnost) med različnimi etničnimi skupinami; spodbujanje folklornih skupin, ki so izvajale programe s pesmimi in plesi iz vseh republik in pokrajin; cerkvene pesmi omejene izključno na verske prostore; prepoved prepevanja kakršnih koli pesmi, ki se niso ujemale z uradno razlago zgodovine ali pa je njihova vsebina preveč poudarjala preteklost zgolj določene etnične skupine⁷². Reakcije na tovrstno politiko so bile različne. Nekateri so brez zadržkov sprejeli predlagane predpise, medtem ko so drugi svoje nezadovoljstvo izražali na različne načine, tudi s pomočjo glasbe. Le-ta je bila prav tako podvržena spremembam politične klime.

Primer politično provokativne pesmi predstavlja spremenjeno besedilo pesmi, ki v prvotni izvedbi s svojim tekstom slavi maršala Tita: *Druže Tito, ljubičice bijela, tebe voli omladina cijela*. V šestdesetih letih se je, predvsem na hrvaškem otoku Sestrunj, na isto melodijo prepeval tekst: *Druže Tito, ljubičice bijela, tebi neće glava ostat' cijela*. Ta primer dokazuje, da predsednik Jugoslavije Josip Broz Tito ni bil vsesplošno priljubljen, kot bi lahko sklepali na podlagi uradnih, s strani države odobrenih pesmi. Uradne, populistične pesmi tako ne moremo obravnavati kot odraz takratne družbe – »za njeno razumevanje je treba analizirati predvsem politično provokativne pesmi, ki so bile ustvarjene in pete spontano«, pravi Pettan

⁶⁹ Analiza, povzeta po Svanibor Pettan: *Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s: An Introduction* (1998).

⁷⁰ Potenciali glasbe so bili razkriti (in raziskani) najbolj v okviru vojne, ko so mnogi glasbeniki z različnimi načini dokazali pravilnost mnenja, da je glasba lahko v nekaterih okoliščinah orožje.

⁷¹ Jugoslovanska identiteta je bila konstruirana kot nadnacionalna, vendar ne gre spregledati, da je koeksistirala z nacionalnimi identitetami narodov Jugoslavije.

⁷² Avtor kot primer navaja pesem *Lijepa naša (domovino)*, ki je sicer že leta 1972 bila uradno priznana kot hrvaška himna znotraj Jugoslavije, vendar je bilo njeno predvajanje dovoljeno zgolj v povezavi z jugoslovansko himno *Hej Slovani*. Izvajanje pesmi *Lijepa naša*, skupaj z drugimi hrvaškimi patriotskimi pesmimi, je bilo v določenih okoliščinah obravnavano kot kaznivo dejanje in se je lahko kaznovalo s šestdesetdnevno zaporno kaznijo. Sicer pa je bila pesem že leta 1940 sprejeta kot hrvaška nacionalna himna, tako s strani hrvaških partizanov kot tudi s strani hrvaških ustašev.

(Pettan 1998, 11).

Proces liberalizacije, ki je sledil ustavnim spremembam v sedemdesetih letih in Titovi smrti leta 1980, je v politično areno prinesel več različnih konceptov o prihodnosti države. Dotedanje poudarjanje skupnih značilnosti med sestavnimi narodi države je usihalo zaradi vedno bolj eksplicitnega izražanja posameznih nacionalnih posebnosti. Ob koncu osemdesetih so nacionalne (in nacionalistične) insignije (pogosto s konotacijami, povezanimi z obdobjem druge svetovne vojne) preplavile vso državo. Glasbene kasete, na katerih so pesmi poudarjale specifično nacionalnost⁷³ in so bile desetletja prepovedane⁷⁴, so nenadoma postale dostopne širšim množicam. Večina ljudi je te spremembe interpretirala kot znak prihajajoče demokracije.

Nadalje Pettan pojasnjuje, da glasba služi različnim funkcijam v političnih in vojnih kontekstih, in zdi se, da je težko razvrstiti te funkcije v specifične kategorije. Pettan je v obravnavi hrvaškega glasbenega dogajanja v času vojne opredelil tri osnovne funkcije: funkcijo spodbujanja⁷⁵ – za tiste, ki so se borili na frontah, in prav tako za tiste, ki so se skrivali v zavetiščih; funkcijo provokacije, včasih tudi poniževanja, usmerjeno k tistim, ki so jih obravnavali kot sovražnike; in funkcijo glasbe kot poziv k udeležbi tistim, ki niso bili neposredno ogroženi – nagovarjanje sodržavljanov, razseljenih po tujini, in apeliranje na tuje politične in vojaške vplivneže (Pettan 1998, 13–14). Ob tem Pettan poudari, da je treba obravnavati vse vrste glasbe glede na njihov časovni nastanek, krajevni izvor, besedila, zvrst same glasbe in njen odnos do političnih struktur moči (Pettan 1998, 13–14).

Avtor s pomočjo izjav glasbenikov potrdi svoje prepričanje o (potencialnih in medsebojno prepletenih) funkcijah glasbe v vojnem času. V svojem prispevku citira Đuka Čaića, avtorja znane pesmi *Hrvatine*, ki pravi: »Ali ni to, kar počnemo, politično? Moji naboji so moje pesmi. Prizadenejo četnike« (Pettan 1998, 14). Davor Gobac, pevec zagrebške skupine Psihomodo pop, je ob izidu njihove pesmi *Hrvatska mora pobijediti*⁷⁶ komentiral razlog za njen nastanek: »Posneli smo pravi punk komad, za katerega upam, da stimulira krvni obtok in dviguje moralo vojakov v bojnih linijah ... Ljudje ne živijo normalnega življenja, njihove hiše

⁷³ Prej opevano jugoslovanstvo je zamenjalo predvsem poudarjanje »hrvaškosti« in »srbskosti«; pesmi, ki bi z enako intenzivnostjo poudarjale »slovenskost« je bilo občutno manj oziroma jih skorajda ni bilo.

⁷⁴ Ena izmed prepovedanih pesmi je bila tudi *Tamburica* hrvaškega ansambla Zlatni dukati. Za najbolj (potencialno) provokativne pesmi so veljale tiste, ki so bile povezane z drugo svetovno vojno, saj so jih peli ustaši. Skupina Zlatni dukati je priredila besedilo pesmi tako, da je izključila direktno povezanost z ustaši. Njihova kasetna *Hrvatska pjesmarica* je bila do leta 1994 prodana v približno petdeset tisočih izvodih.

⁷⁵ Potencial glasbe za opogumljanje v težkih razmerah. Patriotske pesmi, namenjene množični porabi.

⁷⁶ Intervjuji Svaniborja Pettana z vojaki iz vojnega obdobja potrjujejo, da so bile pesmi takšne vrste uporabljene na bojnih linijah z namenom provokacije sovražnika.

so uničene, in trenutno nimam motiva, da napišem nežno ljubezensko pesem« (Pettan 1998, 14).

Melodija je odraz⁷⁷ čustev, besedila pa predstavljajo čustvena propagandna sporočila. Domoljubne pesmi⁷⁸ so se izkazale kot orodje za vzbujanje patriotskih čustev (tudi med izseljenci po svetu). Večina glasbenikov je v medijih izražala svoj ponos, da lahko pomagajo svoji domovini na način, kot najbolje znajo, in to je s prepevanjem pesmi, ob tem pa še zaslužijo denar za humanitarne namene. Seveda ob tem ne gre spregledati dejstva, da je izvajanje domoljubnih pesmi glasbenikom prinašalo osebno finančno korist in da se je bilo neuveljavljenim glasbenikom nemogoče povzpeti na glasbeno sceno brez takšnega repertoarja. Mnogi namreč niso bili pripravljeni – iz kakršnega koli razloga že – izvajati vojnih pesmi in opevati domovine. Ob tem je treba izpostaviti dejstvo, da je bila glasba, ki se je skladala s političnimi stališči vlade, redno predvajana v državnih medijih, avtorji so prejeli honorarje (so bili sponzorirani s strani države), medtem ko so tisti, ki niso imeli istih političnih pogledov, ostali zunaj sistema. Svanibor Pettan se sprašuje, ali je treba obdobje vojn in nacionalnih osamosvajanj dojemati kot čas nacionalne slave, ki je navdihnil glasbenike (tudi tako, da so združili svoje »sile«), da so ustvarili edinstveno (patriotsko) glasbeno področje; ali je to obdobje opustošenja, v katerem so glasbeniki morali proizvajati domoljubno glasbo, če so se želeli obdržati na glasbeni sceni?

Nadalje avtor izpostavi posebno (dokaj nenavadno) in pogostokrat uporabljeno funkcijo glasbe v vojnem kontekstu – uporaba glasbe kot način poniževanja in mučenja vojnih zapornikov. Za razliko od vojnih zapornikov iz obdobja prve svetovne vojne, ki so prostovoljno prepevali narodne pesmi, in vojnih ujetnikov druge svetovne vojne, ki so kljub brutalnosti in nečloveškim razmeram bili glasbeno aktivni⁷⁹, je v jugoslovanskih političnih zaporih glasba predstavljala način kaznovanja in mučenja. Razlogi in čas petja, prav tako tudi sam izbor pesmi, so bili izključno v domeni tistih, ki so zapornike nadzirali. V času, ko je Beograd še razglašal, da je Jugoslavijo treba ohraniti skupno, so bili zaporniki prisiljeni peti

⁷⁷ Pettan izpostavi, da je glasba veljala kot medij, preko katerega so lahko posamezniki in skupine izrazili lastno dožemanje vojne – na eni strani so izražali gorečnost do vojnih prizadevanj in podporo s povečevanjem domoljubja, junaških posameznikov, bitk in vojaških enot; na drugi strani pa so žalovali nad žrtvami in opustošenjem.

⁷⁸ Zanimivo je tudi dejstvo, da so vojaške akcije leta 1995 (kot sta na primer Bljesak in Oluja) ponovno oživele vojne pesmi. Iste pesmi so se ponovno znašle tako v javni kot tudi v zasebni sferi, na srečo je njihovo obdobje popularnosti bilo omejeno na krajše časovno obdobje.

⁷⁹ Številni partizanski ujetniki iz druge svetovne vojne v svojih spominih navajajo okoliščine, v katerih jim je bilo dovoljeno organizirati raznorazne tečaje, ustvarjati gledališke predstave ter izvajati glasbo po lastnem izboru.

pesmi, zaradi katerih naj bi se čutili izdajalci države. Dokazi večine političnih zaporov so pokazali, da je bilo petje jugoslovanske nacionalne himne *Hej Slovani* obvezni ritual tako ob začetku vsakdanjika kot tudi ob njegovem koncu. Pettan navaja zapis zapornika:

»Rezervisti so hodili pred nami in preverjali naše petje. Pretepli so vsakogar, ki ni pel dovolj glasno. Po 49 minutah stoječega petja in pretepanja smo morali vsi še enkrat, glasno in lepo, zapeti himno, šele nato nam je bilo dovoljeno leči. Zadnji verz himne, ki pravi, naj bodo prekleti vsi, ki izdajo domovino, smo morali še posebej poudariti« (Pettan 1998, 18).

Ko razglas o enotnosti Jugoslavije ni bil več veljaven, so se poniževalne prakse, povezane z glasbo, preusmerile na poslušanje in izvajanje nacionalističnih pesmi. V taborišču Omarska⁸⁰ so bili zaporniki prisiljeni peti četniške pesmi. Pettan ponovno navaja ujetnika: »Okoli četrte ure zjutraj je paznik vstopil v prostor. Zaukazal nam je, da stojte z dvignjenimi rokami in iztegnjenimi tremi prsti prepevamo četniške pesmi. Tako smo morali dočakati sončni vzhod« (Pettan 1998, 18). Mednarodne organizacije za človekove pravice so potrdile tovrstne prakse in uporabo glasbe kot načina mučenja.

Iz že zapsanega je očitno, da je glasba pomemben element družbene stvarnosti. Tega se zavedajo tudi državniki, saj kot pojasnjuje Muršič,

dežele, ki so v vojnah, praviloma prepovedujejo glasbo nasprotne strani. Konec koncev smo lahko tudi sami izkusili implicitne posege v medijsko politiko med osamosvojitveno vojno leta 1991. Slovenski nacionalni radio nekaj časa ni predvajal popevk v hrvaškem in srbskem jeziku, čeprav javno izrečenih prepovedi ni bilo. Še bolj izrazito je potekala medijska vojna v državah, ki so bile neposredno vpletene v spopade. Praviloma niso predvajale glasbe nasprotne strani, same pa so v program uvrščale tudi najbolj gnusne primerke vojnega hujskaštva. Zanimivo je, da se v to dogajanje niso umeščali samo novokomponirani »narodni« pevci in pevke (ki so sicer res prednjačili s prostaškim sovraštvom), temveč tudi rokerji (Muršič v Lukšič 1999, 186).

Pettan v svoji komparativni analizi tekstov⁸¹ ugotavlja, da se motivi pri večini pesmi ponavljajo – skupni motivi, kot so bog, mati in dom, največkrat ponazarjajo domovino in predanost le njej. Posameznikovo žrtvovanje lastnega življenja za svobodo domovine je v pesmih močno opevano, sama vojna pa je predstavljena kot neizogibna obramba. Pettan v

⁸⁰ Taborišče na severu Bosne in Hercegovine, ki so ga vodili bosanski Srbi. Med 25. majem in 21. avgustom 1992 je bilo vanj zajetih približno 6000 Bošnjakov in Hrvatov; okoli 900 je bilo pobitih (Pettan, 18).

⁸¹ Avtor primerja in analizira tekste hrvaških glasbenikov, pri čemer obravnava tako popularno kot tudi alternativno glasbeno sceno. Poleg skupnih motivov ugotovi tudi, da so popularni glasbeniki (»uradna glasba«) za izražanje svojih misli uporabljali ali hrvaščino ali angleščino, nekateri pa so ta dva jezika v tekstu tudi združevali. Alternativna glasba je bila izključno v hrvaškem jeziku.

splošnem ugotavlja, da večina nacionalno obarvanih pesmi opeva ali vsaj omenja zgodovinske persone⁸², ki so v očeh naroda pomembno vplivale in izoblikovale njihovo sedanost. Ob tem se mnoge pesmi spominjajo tudi žrtev in njihove požrtvovalnosti za domovino. Tako glasbeniki v svojih pesmih naredijo iz vojakov heroje, postavljajo matere na piedestal, ob tem pa povzdigujejo biološke danosti (kot na primer kri) v nacionalne značilnosti. Ker navezovanje na zgodovino za mnoge ni dovolj, se glasbeniki velikokrat obrnejo na geografske značilnosti – poudarjajo lepote države, opevajo "njihovo" sonce (čeprav je le eno in edino celemu svetu), polja, drevesa (v Sloveniji na primer lipa) itd. Najbolj nacionalno obarvan predmet, ki je posledično tudi najpogosteje izpostavljen (opevan) v pesmi je zastava nacionalne države. Zastava predstavlja ključen element razlikovanja od drugih in je posledično simbol narodne identifikacije.

V Sloveniji pesmi, povezane z vojno tematiko, tako domačih kot tujih izvajalcev, niso prevladovale na glasbeni sceni – popularnejše so bile apolitične pesmi, ki so služile zabavi. Razlog, zakaj se je v istem časovnem obdobju slovenska glasbena scena tako močno razlikovala od npr. hrvaške, je mogoče iskati v intenzivnosti vojnih spopadov, ki so se prav tako odražali na družbeni ravni. Na slovenskem ozemlju ni bilo dolgotrajnejših vojnih spopadov in zato tudi ni bilo potrebe po glasbi, ki bi spodbujala narod, izzivala nasprotnike ali klicala druge na pomoč. Posebnost slovenske glasbene situacije po osamosvojitvi pa prav gotovo leži tudi v nostalgiji zazrtosti le-te v preteklost, natančneje v bivšo skupno državo⁸³, saj se, kot pojasnjuje Stanković, »v času največjega vzpona slovenskega nacionalizma pojavi gibanje, ki izrazito naklonjeno in nostalgичno obravnava ravno tisto kulturo (op. balkansko), prek zavračanja katere se je slovenski nacionalni diskurz tistega časa šele vzpostavil« (Stanković 2002, 233).

Takšni in njim podobni razlogi onemogočajo, da analizo, podobno obravnavi v tem poglavju, opravimo tudi na področju slovenske glasbene produkcije. Analiza slovenske glasbe v kontekstu nacionalnosti predstavlja specifičen problem, ki ga ni moč rešiti na isti način, kot je to storil Svanibor Pettan. Zaradi posebnosti domače glasbene produkcije se je treba problema lotiti drugače. Sama sem izbrala način analize besedil pesmi (katerih izbor sem dobila s kratko

⁸² Zanimiva je avtorjeva ugotovitev, da večina uradnega repertoarja precej redko navaja imena sovražnikov, tako posameznikov, kot določenih skupin, medtem ko alternativna glasbena produkcija eksplicitno navaja imena, ob tem pa ne "pozabi" tudi na njihovo zasmehovanje. Pettan ob tem ugotavlja, da je v hrvaški alternativni glasbeni produkciji najbolj pogosto obravnavana oseba med sovražniki bil Slobodan Milošević, takratni predsednik Srbije.

⁸³ Gre za glasbo z balkanskim priokusom in nostalgичnimi besedili. Peter Stanković kot primer navaja pesem od skupine Zaklonišče prepeva z naslovom »Jugoslavija blues« (CD: Novo vreme – stare dileme, 1998: Shelter Records).

anketo), v upanju, da mi bodo le-ta razkrila, kaj je »slovenskega« v njih in kako se v njih odraža slovenski nacionalizem.

4 METODOLOGIJA

»Kljub ontološkemu pristopu k umetnosti Ivan Focht trdi, da o formi ni mogoča nobena sodba, medtem ko je mogoče soditi o vsebini. Stvar utemelji funkcionalistično; važno je, kaj pojémo in ne, kako« (Muršič 1993, 72).

Glasbe ne moremo proučevati zgolj znotraj glasbenih in muzikoloških kategorij; potreben je multidisciplinarni pristop, saj je ne moremo obravnavati zgolj z glasbenimi kategorijami. Mnogi raziskovalci so že potrdili, da glasba vsebuje nacionalne konotacije. Kljub popularnosti glasbe v današnjem času se preverjanja te povezave v okviru slovenske glasbe ni še nihče lotil. Gre torej za novo, neraziskano področje, ki je, kljub majhni slovenski produkciji, zajeten zalogaj za raziskovanje. Do najpreciznejših ugotovitev bi prišli, če bi v analizo zajeli celotno slovensko glasbeno produkcijo. Ob upoštevanju nastanka posameznih pesmi in njihove žanrske kategorizacije bi lahko natančno ugotovili, kako je koncept »slovenstva« izog razumljen skozi čas in v posameznih glasbenih stilih. Ker pa je kvantitativna oblika analize za izbrano diplomsko nalogo preobširna⁸⁴, sem se odločila uporabiti kvalitativno metodo analize besedil, s katero bom iskala nacionalne elemente v besedilih izbrane slovenske glasbe.

Enota analize je torej pesem. Da bi se izognila očitkom o subjektivnem izboru pesmi, sem izvedla manjšo anketo, na podlagi katere sem pridobila izbor enajstih pesmi, ki vprašanim ponazarjajo slovensko nacionalno identiteto. Repertoar pesmi torej ni vezan na glasbeni žanr ali čas nastanka, prav tako naj ne bi bil odraz osebnih glasbenih preferenc.

Anketa je bila izvedena julija 2015 v mariborskem parku. V pisni obliki je bila razdeljena naključnim mimoidočim. Vzorec je zajemal petdeset ljudi. Pomembno je izpostaviti, da je bila anketa izvedena v Mariboru, kar pomeni, da izbrane pesmi odslkavajo zgolj regionalni pogled. Zanimivo bi bilo anketo izpeljati v drugih regijah in primerjati rezultate. Najverjetneje bi v odgovor dobila nekoliko drugačen izbor pesmi.

Interpretativna analiza liričnih besedil temelji, kot že rečeno, na kvalitativnem pristopu, saj gre obenem za analizo in interpretacijo primarnih virov (besedil pesmi) ter analizo že

⁸⁴ Zajeti bi bilo treba celotno slovensko glasbeno produkcijo – v času pred osamosvojitvijo Slovenije in po njej, vse glasbene žanre in stile (klasična glasba, heavy metal, pop, punk, rock, jazz, kantavtorstvo in druge), kar zahteva ogromno glasbeno razgledanost.

obravnavanih sekundarnih virov (znanstvenih besedil, ki se tematike bodisi dotikajo posredno bodisi neposredno). Interpretacija besedil je subjektiven pogled iz zornega kota nacionalnih vsebin, natančneje subjektivna razlaga kako se le-te pojavljajo v izbranih glasbenih delih.

Pri sklepanju bom uporabila nepopolno indukcijo, saj bom z analizo omejenega števila glasbenih tekstov posplošila in podala svoj pogled na celoten slovenski glasbeni opus. Sicer takšna metoda induktivnega sklepanja ne more nuditi znanstvene gotovosti, zgolj relativno veliko stopnjo verjetnosti in veljavnosti, vendar je v tem primeru zadovoljiva, saj bi bilo izjemno težko zajeti celotno slovensko glasbeno produkcijo (tako skozi diahrono kot tudi sinhrono os). Izbrana metodologija je osnovana na podlagi eseja Umberta Eca *Kako napišemo diplomsko nalogo* in priročnika Mojce Vizjak Pavšič *Metode raziskovanja v družboslovnih vedah*. Način pristopa k sami tematiki »črpa navdih« iz že obravnavane analize Svaniborja Pettana.

Ker menim, da odgovori kratke ankete ponujajo zanimiv vpogled v percepcijo slovenske glasbe, jim bom najprej na kratko analizirala. Sledi podrobnejši vpogled v povezavo glasbe in nacionalizma na območju Slovenije.

5 PREGLED REZULTATOV ANKETE

V želji po spoznanju dominantne percepcije slovenske nacionalne glasbe sem opravila manjšo anketo, v kateri sem spraševala po treh pesmih, ki vprašanim predstavljajo »slovensko« nacionalno identiteto oziroma jih sami dojemajo kot »tipično slovenske«. Ob osnovnem vprašanju sem vključila tudi en demografski dejavnik, starostno skupino⁸⁵.

Od petdeset razdeljenih anketnih vprašalnikov je en neveljaven, saj je anketirani navedel le dve glasbeni skupini (Čudežna polja in Elvis Jackson) brez specifičnih pesmi, čeprav je vprašanje zahtevalo navedbo pesmi (in ne glasbenih izvajalcev). Analiza zato zajema 49 anketnih vprašalnikov, na podlagi katerih sem dobila prav tako 49 različnih pesmi. Že sam podatek, da se število anketirancev ujema s številom dobljenih pesmi, pove, da ni enotne predstave o tem, katere pesmi »poosebljajo« slovensko nacionalno identiteto.

Največji razkorak predstavlja starostna skupina od 20 do 30 let – predvsem mlajša generacija ponuja pester izbor pesmi, kar je znak, da se dojemanje slovenske nacionalne glasbe pri njih

⁸⁵ Na voljo je bilo šest starostnih skupin: od 15 do 19 let, od 20 do 30 let, od 31 do 40 let, od 41 do 50 let, od 51 do 60 let in od 61. leta starosti naprej.

najbolj razlikuje in da ni enotnega mnenja o tem, kakšna glasba je odraz slovenske nacionalne identitete. Starejše generacije imajo že nekoliko bolj enoten pogled na to, kaj je »slovenska« glasba. Čeprav je razumevanje in dožemanje glasbe individualizirano, je moč zaslediti neke skupne predstave o »tipični slovenski« glasbi.

Od vseh dobljenih pesmi bom v obravnavo vključila zgolj prvih enajst, ki so bile največkrat navedene v odgovorih vprašanih (dvanajsta in trinajsta pesem sta bili po številu navedb navedeni v odgovorih samo dvakrat, vse druge pesmi pa zgolj enkrat⁸⁶). Izbrane pesmi so relevantnejše od ostalih, saj so v odgovorih bolj pogoste, poleg tega pa jih navajajo v več različnih starostnih skupinah. Le ena pesem je skupna vsem starostnim skupinam, in to je *Golica* Ansambla bratov Avsenik. Morda bi lahko le za slednjo z veliko verjetnostjo zatrdila, da mnogim predstavlja ključen element slovenske nacionalne glasbe, saj prepričljivo vodi po številu navedb v odgovorih (27 navedb, kar znaša 20,93 % vseh odgovorov). V izboru enajstih pesmi so poleg že omenjene *Golice* naslednje pesmi: *Slovenija* (Ansambel bratov Avsenik), *Zdravljica* (nacionalna himna), *Čebelar* (Ansambel Lojzeta Slaka), *Samo milijon nas je* (Agropop), *Slovenskega naroda sin* (Tomaž Domicelj), *Tam, kjer murke cveto* (Ansambel bratov Avsenik), *Trideset let* (Oto Pestner), *Slovenec sem* (ponarodela), *V dolini tihi* (Ansambel Lojzeta Slaka), *Dan ljubezni* (Pepel in kri).

Ker nisem želela specificirati časovnega obdobja, sem dobila v odgovor tako pesmi, ki so nastale pred osamosvojitvijo Slovenije, kot tudi novejše, sodobne. Menim, da časovni nastanek skladbe ni ključnega pomena za artikulacijo sodobne slovenske nacionalne identitete. Še več, od vseh enajstih najpogosteje navedenih pesmi, je samo ena (*Čebelar*) izdana po letu 1991, vse ostale so starejšega izvora⁸⁷. Ali to pomeni, da je bil slovenski nacionalizem v glasbi bolj prisoten v času skupne države ali pa je to le odraz tega, da nacionalno vsebino povezujemo s tradicijo, zgodovino? Očitno izbrane pesmi ustrezajo današnjemu pojmovanju o narodni pripadnosti oziroma zavesti in ostajajo v kolektivnem spominu. Lahko bi rekli, da pesmi predstavljajo družbeno konstrukcijo dediščine, pri čemer gre za selektivno izbrane artefakte, mitologije, spomine in umišljene tradicije, ki (p)ostanejo del kulturne, nacionalne sedanosti.

⁸⁶ Pesmi, ki so bile v odgovorih navedene samo enkrat, lahko morda razlagamo kot prepad med osebnim in kolektivnim izkustvom.

⁸⁷ Ker so analizirane pesmi starejšega datuma, menim, da vprašani predstavljajo tako imenovano nostalgično poslušalstvo, ki preko pesmi obuja spomine.

Čeprav je vprašanje kontekstualizacije glasbenih pojavov in družbenih dejavnikov, ki so spremljali glasbo, pomembno, je težko določiti širši kontekst obravnavane glasbe, saj so pesmi iz različnih časovnih obdobj. Sklepamo lahko, da je vprašanim družbeni kontekst (sociokulturno ozadje) glasbe nerelevanten oziroma manj pomemben. Pesmi, pridobljenih v anketi, prav tako ni možno strogo sistematizirati, saj se tudi žanrsko⁸⁸ razlikujejo. Zaradi tega menim, da se nacionalna komponenta glasbe ne navezuje na specifično zvrst glasbe. Skupno vsem pesmim je, da so pete v slovenskem jeziku. Vse pesmi, razen *Golice*, ki ne vsebuje teksta, imajo skupno točko v slovenskem besedilu. Več kot očitno je, da je ključna nacionalna substanca v glasbi jezik, ki pa ni nujno knjižni jezik.

Zavedam se, da bi bilo za podrobnejše razumevanje tematike treba vključiti tudi druge pomembne dejavnike raziskovanja, kot so na primer družbeni status, spol, izobrazba, geografsko področje ipd., vendar namen pričujoče diplomske naloge ni analiza osebnih glasbenih preferenc in preizpraševanje vsečnosti določenih glasbenih žanrov, tako kot ne iskanje glasbenih in družbenih motivov, ki vplivajo na popularnost določenih pesmi.

Sledi poglobljen pogled v besedila pesmi, pri čemer bom razdelila pesmi v tri tematske skope – tiste, ki očitno izpostavljajo in nagovarjajo slovensko identiteto, in tiste, ki to počno bolj prikrito ali pa sploh ne. Namen je izpostaviti posamezne dele pesmi, ki eksplicitno nagovarjajo »slovenstvo«, ugotoviti, ali potrjujejo že obstoječe predsodke in predstave o »slovenstvu« in tako pripomorejo h kreiranju in vzdrževanju (pozitivne) samopodobe naroda. Predpostavljam, da besedila uporabljajo tipične stereotipizirane poglede na koncept »slovenstva«.

6 ANALIZA VSEBINE BESEDIL IN INTERPRETACIJA

Namen je raziskati, kateri so na glasbo »obešeni« nacionalizmi v slovenskem primeru oziroma kako odzvanja nacionalizem v pričujočih glasbenih tekstih. Identifikacije v glasbenih besedilih sem se lotila z analizo vrednot in s poglobljenim pogledom v prikaz samopodobe slovenske narodnosti v izbranih pesmih. Čeprav nobena od pesmi nima revolucionarne tematike, ni inspirirana s strani bojev in ne izraža nacionalnosti na »agresiven« način, je vseeno moč zaznati, da je v nekaterih nacionalna komponenta bolj izrazita.

⁸⁸ V grobem bi lahko najpogosteje navedene pesmi razvrstili v tri sklope: narodno-zabavna glasba, ponarodele pesmi in »evergreeni« (popevke).

V prvi sklop sem uvrstila pesmi, ki imajo očitno nacionalno konotacijo: *Zdravljica* (državna himna), *Samo milijon nas je* (Agropop), *Slovenskega naroda sin* (Tomaž Domicelj), *Slovenec sem* (ponarodela).

Zdravljica je že s tem, da je razglašena za nacionalno himno, ideološko zaznamovana. Predstavlja državni simbol, poveličevanje slovenske (kulturne) zgodovine. Kot pojasnjuje Muršič, državna himna »'pripelje' državo kot abstraktni pojem v vsakdanji svet. Medtem ko je zastava sveti simbol, je himna še nekaj 'več': je medij za (simbolno) materializacijo države« (Muršič 1993, 108). Himna je dojeta kot del narodove kulture, kot nacionalni motiv, vezan na zgodovinski položaj naroda, saj daje občutek ideološke kontinuitete z »nacionalno« preteklostjo.

Vsebina *Zdravljice*⁸⁹ predstavlja ideal sloge tako znotraj domovine kot tudi z drugimi narodi. Identifikacijo ideološkosti lahko najdemo tudi v opevani slavi enotnosti, ki, kot pravi Adorno, »ima tudi najnovejša enotnost svojo usodnost« (Adorno 1986, 227). Čeprav sta v sedmi kitici opevana mir in ideja o bratstvu vseh narodov, je skladba kot himna »po drugi strani tudi omejujoča in že po svoji funkciji izključujoča: himna služi jasni identifikaciji določene nacionalno-politične skupine in s tem tudi razmejitvi od drugih, 'bratskih' narodov/držav« (Pompe 2012, 79). Kljub opevani spravi pa je v *Zdravljici* opazen diskurz, da je treba hraniti in braniti, kar je »našega«. Slednje potrjuje predvsem šesta kitica, ki pravi:

*»Mladenči, zdaj se pije
zdravljica vaša, vi naš up;
ljubezni domačije
noben naj vam ne usmrti strup;
ker zdaj vas,
kakor nas,
jo srčno bránit kliče čas!«*

Čeprav v pesmi ni običajnega opevanja orožja in podpihovanja sovraštva, pa ne moremo prezreti binarne pozicije »mi – sovražnik«, ki je najizrazitejša v tretji kitici:

⁸⁹ Prešernovo *Zdravljico* je (med drugimi) priredila zasedba Lačni Franz (album *Sirene tulijo*, 1987), ki je pesem predstavila v novi luči. Pesem je žanrsko predelana v »rokersko« različico, kar je pri oblasteh naletelo na odpor. Zato je bila kot taka nekaj časa tudi prepovedana, saj naj bi spodbujala odcepitev Slovenije od Jugoslavije. Polemika se je nadaljevala tudi po osamosvojitvi Slovenije, ko je sedma kitica *Zdravljice* postala uradna himna Republike Slovenije, saj se je mnogim predelana verzija zdela neprimerna. Kljub temu jo je bilo še mogoče slišati na koncertih Zorana Predina.

*»V sovražnike 'z oblakov
Rodú naj naš 'ga treši gróm;
Prost, ko je bil očakov,
Najprej naj bo Slovincov dom;
Naj zdrobé
Njih roké
Si spone, ki jih še težé!«*

Domovinsko vsebino je najlažje prepoznati v izražanju želje naroda po svobodi, pri čemer je pogosto sklicevanje na nehvaležno usodo. Slednje je še posebej izrazito v naslednji pesmi.

Pesem *Samo milijon nas je* kar kriči po nacionalistični obravnavi. V primerjavi z drugimi se izkaže, da gre »za eno izmed ključnih nacionalistično usmerjenih slovenskih pesmi« (Bulc 2012, 20). Omenjeno pesem skupine Agropop najdemo na plošči, izdani leta 1988, z (prav tako nacionalistično obarvanim) naslovom *Za domovino, z Agropopom naprej!*. Pesem je polna obrabljenih mitov o narodu in stereotipnih pogledov na »slovenstvo«. Že v prvem delu pesmi je uporabljen mit o prostoru in času:

*»Hodil sem po zemlji naši,
srečal dobre sem ljudi.
Skromni, majhni, a pošteni,
to smo mi.
Že stoletja tu živimo,
se z viharji bijemo.«*

Besedna zveza »zemlji naši« opisuje geografski prostor, ki je poseben, posvečen. V nadaljevanju pesmi, natančneje v samem refrenu, se pojavi fraza »na svoji zemljici«, ki s pomanjševalnico opiše slovenski geografski prostor kot majhen, a kar je pomembnejše, kot naš. Verz »že stoletja tu živimo« se navezuje na mit o dolgoživosti, ki poudarja večnost naroda. Gre za diskurz, ki narod prikazuje kot nekaj avtohtonega, tisočletnega, večnega. Nadalje, »/.../ se z viharji bijemo« se nanaša na tako imenovani »hlapčevski sindrom« (Musek 1997), ki implicira na zgodovinske dogodke, na težke preizkušnje, ki naj bi jih narod v preteklosti pre/doživel. Pripoved o skupni zgodovinski izkušnji je pomembna za izoblikovanje naroda kot na videz kohezivne celote. Tako smo »mi« proti »Drugim«. Zanimivo je, da je nasprotnik (»Drugi«) prikazan kot naravna sila – kot vihar. »Grozeči Drugi« je raztelesen, depersonaliziran, brez specifičnih karakteristik, kar pomeni, da lahko grožnjo predstavlja

vsakdo. Takšno paranoidnost gre zaznati tudi v verzu »majhen narod vedno kriv je«, ki namiguje na stalni občutek ogroženosti, na nenehne zarote, prepreke v procesu samorealizacije naroda. Tudi v naslovu in samem refrenu pesmi »samo milijon nas še živi«, gre zaznati »kompleks« majhnosti, ki se ob koncu pesmi prelevi v poziv k borbenosti, k emancipaciji. Pesem izrazito nagovarja narod, da se je treba postaviti v bran:

*»Bratje, sestre, ne pustimo,
da izginemo.*

/.../

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

Stereotipna samopodoba je stisnjena v en sam verz: »skromni, majhni, a pošteni, to smo mi«.

Zdi se, da je namen pesmi izzvati manifestacijo skupnega nacionalnega patriotizma. Čeprav naj bi bila pretirano pozitivna samopodoba v pesmi napisana z namenom samoironije, menim, da je večina poslušalcev ni dojela kot norčavi odraz nacionalne podobe, ampak kot patriotski izraz pripadnosti slovenskemu nacionalnemu kolektivu.

Drugi dve pesmi prvega sklopa že v naslovu poudarjata slovensko poreklo: *Slovenskega naroda sin* in *Slovenec sem*. Slednja s svojimi verzi odraža nacionalni ponos (lahko bi rekli, da gre že kar za nacionalno prevzetnost) in zvestobo narodni istovetnosti:

»Slovenec sem! Slovenec sem!

*Tako je mati d'jala,
ko me je dete pestovala,
ko me je dete pestovala.*

Zatorej dobro vem:

Slovenec sem! Slovenec sem!

/.../ Od zibeli do groba

*ne gane moja se zvestoba,
ne gane moja se zvestoba!*

S ponosom reči smem:

Slovenec sem, Slovenec sem!«

Samopotrjevanje svoje nacionalne pripadnosti se v besedilu ne nanaša na nič specifičnega. Samodefiniranje nima konkretnih vsebin, nanaša se zgolj na besede matere. Čeprav prikrito, gre v tem primeru zaznati ideološko komponento, ki se nanaša na mitologijo (trpeče) matere. Mati v simbolnem pomenu mnogokrat predstavlja družino, narod, domovino, ob tem pa je izpostavljen emocionalni vidik požrtvovalnosti. Matere namreč vzgajajo prihodnje rodove, natančneje, sinove, ki naj bi bili ponos naroda. Pomembno je omeniti tudi moški izraz za domovino: »očetnjava«. V tej pesmi ga sicer ni, vendar je takšno poimenovanje večkrat prisotno v domoljubnih pesmih, saj gre za izraz »občutenja pripadnosti neki skupnosti, ki je več kot zgolj okvir dežele in kjer se ta pripadnost zgodovinsko razvija do državljsanske, politične emancipativne zavesti o trajnem razvijanju in spreminjanju nacionalne državne tvorbe. To pa je seveda več kot ohranjanje kulturne identitete in dediščine in pomeni, da nacionalna kulturna identiteta ni samo varovalne narave« (Čepič in Pagon 2002, 14).

Pesem, primerna za državne proslave, je največkrat peta brez instrumentalne spremljave, kar je značilno za slovensko ljudsko glasbo. Ker je napisana v moškem spolu, je njena izvedba pogostejša v moških⁹⁰ pevskih zborih. Zaradi neindividualiziranih elementov in preprostosti (tako melodije kot teksta – v katerem so razvidna številna ponavljanja) so takšne pesmi dostopnejše množici in lažje dojemljive. Kot take so pridobivale na popularnosti, ob tem pa so imena avtorjev izgubila svoj pomen, saj je le-ta pripadal tekstu in melodiji. Zatorej je irelevantno ali so avtorji znani⁹¹.

Pesem Tomaža Domicelja *Slovenskega naroda sin* vsebuje kar nekaj ideoloških prvin, ki sicer niso vidne na prvi pogled. Njena vsebina se nanaša predvsem na ideologijo krvi in zemlje. Ob tem je poudarjena skromnost in delavnost:

*»Na planini je živel,
rad je stare pesmi pel,
se življenja veselil,
mnogo vinca je popil.*

⁹⁰ Mnogi raziskovalci slovenskega glasbenega izročila menijo, da je večglasno fantovsko petje bistvo slovenske glasbene tradicije. Podrobneje o tem piše Florjanc (v Kuret 2008). V slovenski ljudski glasbi je poudarek na petju, ki je največkrat troglasno. Instrumentalni del je najpogosteje zgolj spremljava. Namen takšne glasbe je druženje, petje in ne toliko ples. Najpogostejše teme ljudskih pesmi so: spomin na dom, pitje, ljubezen, lepota krajine.

⁹¹ Tako Roksanda Pejović (v Filo, 1986) pojasnjuje ponarodelost pesmi. Po njenem mnenju so pesmi s potencialnim patriotskim razpoloženjem, v katerih se povečuje domovina in spodbuja osvobodilni boj, štejejo, če jih kot take sprejme narod, za ponarodele, ne glede na to, ali so njihovi avtorji znani ali ne. Melodije takšnih pesmi so komponirane brez narodnega melosa, a imajo največkrat energičen ritem. Zanje trdi, da nastajajo v določenih zgodovinskih trenutkih, kot so na primer čas pred vojno, med bitko in v prvih letih po vojni.

*Ko je prvič šel v svet,
si pripel rdeč je cvet,
ki ga z žuljavo roko
mati dala je v slovo.«*

Planinsko življenje ponazarja skromnost, preprostost, žuljava roka matere pa delavnost. Ne gre spregledati tudi omenjenega vinca, ki je za Slovence še kako pomemben element »slovenstva«⁹². V pesmi sta prisotna ideološko samorazumevanje in konstrukcija »Drugega«:

*»Sam utiral si je pot,
videl mnogo je zarot,
težko se premagoval,
ker ubijati ni znal.
/.../ Ni mi mar bolečin,
z njimi živim kot slovenskega naroda sin!
Kot slovenskega naroda sin.«*

V prvem delu je prisotna prikrita konstrukcija »Drugega«, ki je prikazan kot ubijalski in poln zarot, kar pa je seveda v nasprotju s posameznikom, s »sinom slovenskega naroda«, ki ni zmožen ubijati. S tem je izražen tudi »hlapčevski sindrom« (Musek 1997) – še posebej z verzom »Ni mi mar bolečin, z njimi živim kot slovenskega naroda sin!«

V obravnavanem sklopu pesmi močno poudarjajo zapovedi določujoče ideologije, ki se veže na mater, družino, rodno vas (mitologija krvi in zemlje). Ne moremo pa prezreti niti očitno stereotipnih predstav o Slovencih in »slovenstvu«.

Drugi sklop zajema pesmi, ki nacionalne elemente prikazujejo bolj prikrito, manj opazno: *Slovenija* (Ansambel bratov Avsenik), *Tam, kjer murke cveto* (Ansambel bratov Avsenik) in *Čebelar* (Ansambel Lojzeta Slaka). Omenjene pesmi povezuje retorika opevanja naravnih značilnosti (lepot) Slovenije. Identifikacija posameznika z okoljem (njegovo socializacijsko okolje) predstavlja pomembno vlogo pri izgradnji nacionalne pripadnosti. Zato ni neobičajno, da je poudarjanje naravnih lepot (natančneje geografskih posebnosti) še kako prisotno v glasbi. Kljub navidezni nepovezanosti z nacionalno identiteto vsebujejo pesmi pomembne

⁹² Slovenske pesmi pogosto opevajo vino in popivanje kot družabni element, družbeni običaj, del narodne identitete in nepogrešljiv element »slovenske« kulture. Zato ni nenavadno, da je v slovenskem glasbenem repertoarju precej pivskih pesmi. Med viže ljudskega ali ponarodelega porekla sodijo na primer *Mi, Slovenci, vinca ne prodamo*; *Kol'kor kapljic, tol'ko let*; *En hribček bom kupil*.

metafore in simbole, ki prikrijejo izraz nacionalnosti.

Čeprav se zdi, da gre zgolj za »navdih narave«, besedilo glorificira domovino kot »najboljši in najlepši« prostor pod soncem, ki ga ni moč najti nikjer drugje na svetu. Zaradi občutka »enkratnosti in posebnosti« pesem deluje vzvišeno in prevzetno – naša domovina je najlepša. Slednje najbolj potrjujejo verzi iz pesmi *Slovenija*, kjer so geografske značilnosti prikazane kot nacionalni ponos:

*»Povsod, kamor seže pogled,
lepota zasanjana,
kje najti še lepši je svet,
kje lepše je kot doma?«*

Še bolj ekspliciten je refren, ki opeva srečo, ki je možna le v domovini:

*»Slovenija – od kod lepote tvoje?
Pozdravljamo te iz srca
in srečni tu smo doma,
Slovenija – naj tebi pesem poje,
ne išči sreče drugod kot le doma.«*

V potrditev »izrednosti« opevanih pokrajinskih danosti nagovarja pesem »oblaček« in »vetrič«:

*»Povej še oblaček ti bel,
obhodil že ves si svet,
je lepša dežela še kje,
kot naša, kjer smo doma?
Je vetrič veselo zapel,
preletel je prek sveta
in takih lepot ni našel nikjer,
kot tule, kjer sem doma.«*

Pesem *Tam, kjer murke cveto* prav tako nagovarja lepoto »slovenske« narave, ki je posebna: »/.../ v to dolino zeleno me vleče tako kot v nobeno«. Čeprav je pesem na prvi pogled pacifistična, je v njej vseeno moč zaznati naslanjanje na ideologijo krvi in zemlje:

»Ti dolina zelena

*s krvjo prepojena,
oj Draga,
te vedno bol ljubil,
nikoli pozabil ne bom.«*

Prav tako pesem s spomini kraja »*V lepi Dragi*« deluje nostalgčno. Največkrat pesmi s priklicem (domačega) kraja v spomin ustvarjajo iluzionistično vzdušje prisotnosti ljubljene okolja oziroma kraja, ki nekega posameznika ali skupino ljudi povezuje s tem krajem in tako pri tej skupini posameznikov še bolj utrjuje oziroma krepi njegovo ljubezen do domovine, narodno zavest in posledično tudi nacionalno identiteto.

Nostalgčna, čeprav na drugačen način, je tudi pesem *Čebelar*, v kateri lahko vidimo podobo slovenskega nacionalnega karakterja. V njenem besedilu zaznamo stereotipno predstavo o skromnosti slovenskega moža, ki prijateljuje s »čebelicami« in je »priden« prav tako kot one. Pesem s prenesenim pomenom opeva tradicijo slovenskega podeželja – čebelarstvo, pri čemer se, prav tako kot prejšnji dve, nanaša na lepoto narave in nostalgčno zazrtost v drugačne čase:

*»Kako lepo mi zašumijo,
kako lepo mi zadišijo,
a v srcu mi spomin
na mlade dni budijo.«*

Opevanje »slovenskih« lepot, opiranje na (»slovensko«) tradicijo, izražanje nostalgčnih občutij (kar daje občutek čustvene kontinuitete s preteklostjo) – vse to predstavlja del motivov, ki jih poslušalci dojemajo kot pomembne elemente nacionalnosti.

V zadnji sklop spadajo pesmi, ki v besedilu ne vsebujejo nikakršnih nacionalnih konotacij in zato ni možno izpostaviti posameznih verzov: *Golica* (Ansambel bratov Avsenik), *Trideset let* (Oto Pestner), *V dolini tihi* (Ansambel Lojzeta Slaka) in *Dan ljubezni* (Pepel in kri).

Zanimivo je, da so ljubezenske pesmi prepoznane kot nacionalne. Takšna glasba je namreč brez nacionalnih tenzij, saj vsebuje »univerzalistične vrednote in identifikacije, ki se praviloma izmikajo oziroma presegajo ozke nacionalne diskurze« (Stanković 2002, 225). Odgovor na vprašanje, zakaj je tako, lahko najdemo v psihologiji čustev glasbe, ki pojasnjuje, da gre za povezavo slišane z osebno izkušnjo. Na glasbo se navezujejo osebne asociacije in spomini. V ospredju je (nostalgčna) emotivna izkušnja, pri kateri gre za preplet družbenih in osebnih dejavnikov. V tem primeru je glasba lahko način za izražanje kolektivnega

čustvovanja, pri čemer je treba poudariti, da osebne izkušnje omogočajo različne interpretacije družbene povezanosti, saj skupna čustva še ne pomenijo, da člani kolektivitete občutijo enako.

Čeprav slovenske nacionalne komponente ne gre vezati zgolj na določen žanr⁹³ glasbe, vseeno ne gre spregledati, da je večji del analiziranih pesmi narodno-zabavnega opusa. Iz analize lahko razberemo, da je narodno-zabavna glasba tista, ki najbolj opeva narodne (družbene) vrednote.

»Vloga in pomen jezika je temeljna prvina, s katero se razmislek o narodnosti oziroma slovenstvu začne, ne pa tudi v celoti izreče ali sklene« (Čepič in Pagon 2002, 11). Zanimivo je, da so vprašani najpogosteje navedli pesem *Golica*⁹⁴, ki je zgolj instrumentalna in zato ne vsebuje besedila, kar na nek način negira trditev, da je jezik⁹⁵ najmočnejša prvina nacionalne identitete. Glede na število navedb v anketi si dovolim trditi, da je *Golica* najbolj relevantna pesem v navezavi na koncept »slovenstva«. Razlog za njeno »popularnost« lahko najdemo prav v njeni transnacionalni podobi⁹⁶. Pesem nima individualizirane vsebine in ne vključuje narodnosti avtorja. Razlog, da jo Slovenci dojemajo kot tipično nacionalno, je morda v domeni glasbenega instrumenta, ki se ga sprejema kot nacionalnega – koncepcija harmonike⁹⁷ (natančneje »frajtonarce«) kot glasbeni simbol »slovenstva« in dojemanje narodno-zabavne glasbe kot nosilke nacionalnih kvalitete. Gre za stilistične značilnosti, ki jih nacionalni kolektiv jemlje za svoje, za reprezentativno. Zdi se, da v narodno-zabavni glasbi nacionalni moment predstavljajo teme, ki so dejansko ali zgolj na videz sposojene od ljudske glasbe, saj naj bi leta predstavljala »zvočno osebno izkaznico« naroda. Lahko bi rekli, da gre za nacionalizacijo (ustvarjene) glasbene tradicije.

Nanašajoč se na teoretske nastavke in ugotovitve empiričnega dela, lahko rečem, da so v veliki večini analiziranih pesmi uporabljeni idiomi in tipske, konvencionalne fraze. Obravnavanim pesmim v prvem in drugem sklopu je skupno prikazovanje stereotipnih podob »slovenstva«, čeprav vsaka pesem počne to na svojstven način. V večini izbranih primerov so uporabljeni klišejski vzorci kot na primer: opevanje domovine in poudarjanje »nacionalnih

⁹³ Specifični glasbeni žanri naj bi poslušalcu obljubljali določeno glasbeno izkustvo, z družbenega vidika pa posamezen žanr posreduje določene vrednote in norme (določeno ideologijo).

⁹⁴ Navdih za pesem naj bi Slavko Avsenik našel v zvoku pletilnega stroja.

⁹⁵ Primer, ki prav tako postavlja pod vprašaj mišljenje, da je slovenski jezik temelj pri izražanju slovenske identitete, je pesem slovenske glasbene skupine Buldožer z naslovom *Slovenija*. V besedilu je več kot očitna samoironija, ki se prav tako nanaša na stereotipno podobo slovenstva. Zanimivo je, da, čeprav je pesem o Sloveniji, besedilo ni v slovenskem jeziku, pač pa v srbohrvaškem.

⁹⁶ Pesem naj bi doživela 600 različnih preobrazb v okviru različnih izvedb in priredb po vsem svetu.

⁹⁷ Harmonika (poleg gusel) velja za tradicionalen srbski instrument.

karakteristik«. Predvsem v prvem sklopu so prisotne tudi nacionalne identifikacije v obliki nacionalnih mitologij. V pesmih ni zaznani novih narativnih konstelacij, saj je pluralnost nacionalnih sestavin zreducirana na ozko paleto tematik in motivov. Radikalnih metamorfoz »tradicionalnega« v obravnavani glasbi ni.

Svanibor Pettan v svoji klasifikaciji tekstualne analize patriotskih pesmi, glasbeno produkcijo razdeli na pesmi spodbude, pesmi pomilovanja ali provokacije in pesmi klika na pomoč. Analiza slovenskih besedil pokaže, da imajo pesmi kljub temu lahko patriotsko vsebino, čeprav jih ne moremo klasificirati po omenjenem vzorcu. Edino pesem, ki bi jo lahko uvrstili med spodbudne je morda: *Samo milijon nas je*. Velikonja, po drugi strani, izpostavi ambicije glasbe, saj se sprašuje »ali gre v njej zgolj za pasivno kontemplacijo "izgubljenega raja", za ostre kritike sedanjih krivic ali celo za pozive k socialnim spremembam in revoluciji? Na kratko, za podiranje ali podpiranje obstoječega?« (Velikonja 2013, 12). Upoštevajoč obravnavane pesmi bi lahko mirno potrdili, da ta glasba ne podira, ampak podpira obstoječe. V njej ni najti ambicij niti po spremembah, kaj šele po revoluciji. Gre za pesmi, ki opevajo slovenske lepote in slovenski narod (emocije se največkrat navezujejo na edinstvenost domovine in sklicevanje na nehvaležno usodo) in se ne ukvarjajo z družbeno-političnimi problemi.

Nacionalne identitete se konstruirajo s pomočjo množičnih medijev, globalnih trendov in trga, in slovenska nacionalna identiteta ni nobena izjema. Zanimivo, da so nekatere pesmi (npr. *Dan ljubezni*) prevzete iz globalnih glasbenih stilov, vendar so kljub temu razumljene kot artikulacija nacionalnih občutkov. Večina poslušalcev najverjetneje na to ni niti pozorna ali pa se jim to ne zdi sporno, kontradiktorno.

Čeprav sem predhodno izpostavila, da analiza besedil pesmi temelji na izboru anketirancev v Mariboru, v obravnavnih pesmi ni prisotnih lokalnih kulturnih referenc (brez lokalno-specifičnih glasbenih elementov). Menim, da izbrane pesmi predstavljajo slovensko kolektivno izkustvo, čeprav bi to vsekakor bilo zanimivo za nadaljnje obravnave in analize.

Lahko zatrdimo, da analizirana besedila prikazujejo podobo »slovenstva« v skladu z avtostereotipnim pogledom Slovencev. Nacionalno obarvana glasba reproducira stereotipni diskurz slovenskega nacionalizma. Izbrane pesmi podpirajo (oziroma je vsaj ne zanikajo) mojo predpostavko, da glasba s pomočjo uporabe avtostereotipnih podob vzdržuje pozitivno samopodobo in tako vpliva na občutek nacionalne pripadnosti. Glasba ponuja samoumevne identitetne platforme z domišljjsko projekcijo nacionalnih »kvalitet«.

7 ZAKLJUČEK

»Glasba je oblika javnega bahanja; zato je državi in drugim družbenim skupinam v interesu, da glasbeno področje nadzorujejo. Namen je očiten: samopromocija« (Stokes 1997, 16).

Oblikovanje sodobnih identitet sloni na področju simbolnega. Nacionalne identitete se producirajo, reproducirajo in transformirajo skozi različne družbene in kulturne prakse. Glasba je zgolj ena od pomembnih gradnikov nacionalne zavesti. Vendar pa so načini, kako se narodnost manifestira v glasbi, zapleteni. Posplošeno bi lahko opredelila, da je glasbena učinkovitost dvojna. Ne samo da deluje kot sredstvo za prepoznavanje različnih etničnih in družbenih skupin, ampak ima tudi močne čustvene konotacije, kar pripomore k njeni uporabi za uveljavljanje identitetnih vsebin in to na zelo močan način. Glasba namreč predstavlja medij za vzpostavljanje identitetnih narativov, saj s svojim soustvarjanjem pomenov in osmišljanjem sveta vpliva na samorazumevanje in samoumeščanje posameznikov v širši družbeni kontekst, s tem pa posredno vpliva tudi na konstrukcijo družbenih identitet.

To stanje moremo formulirati z drugimi besedami: rečemo lahko, na primer, da je umetnost sredstvo »socializiranja občutkov«; ali kot Lev Tolstoj pravilno pravi v svoji knjigi, umetnost je sredstvo za emotivno »inficiranje« človeka. Poslušalci glasbenega dela, ki izraža določen občutek, bodo »inficirani«, prežeti s tem razpoloženjem; občutek posameznega skladatelja postane občutek mnogih oseb, se prenese nanje, »vpliva« nanje; psihično stanje se tu »socializira« (Buharin v Stefanija 2010, 23).

Seveda je to posplošen prikaz učinkovanja glasbe, saj je težko vse glasbene učinke pojasniti in izslediti po enostavni formi vzrok – posledica. »Če bi stvari res delovale tako, potem bi bilo po poplavi otožnosti v glasbi danes komajda še kaj preživelih« (Muršič 1993, 208). Glasbi je mogoče pripisati »določeno elementarno, toda nikakor ne enostavno funkcijo« (Brockmeier v Stefanija 2010, 119). Vprašanje o vplivu glasbe na konstrukcijo nacionalne identitete nima enoznačnega in enostavnega odgovora, saj gre za kompleksen in nehomogen pojav, ki ne ponuja dokončnih ugotovitev. Množica dejavnikov namreč vpliva na izgradnjo sodobnih identitet, zato je težko opredeliti in definirati zgolj en dejavnik. Lahko bi rekli, da gre »za enačbo s (pre)mного neznankami« (Grdina v Čepič in Pagon 2002, 103). Kot pojasnjuje Kovačeva, pa je problematično tudi natančno določiti intenzivnost vplivanja vsakega družbenega segmenta posebej, saj »da nobene od variabel, ki vplivajo na njeno oblikovanje, ne moremo izolirati iz konkretnega konteksta njenega pojavljanja. Nacionalna identiteta je namreč rezultat zapletene interakcije objektivnih dejavnikov (npr. jezik in ozemlje) ter

subjektivnih dejavnikov, ki jih pogojuje prevladujoča mentaliteta vsake posamezne družbe« (Kovačev 1997, 53). Identiteta se dandanes postulira kot fluidna kategorija, »kot kulturna projekcija, ki je spreminjajoča in spremenljiva« (Lengová v Kuret 2008, 71), kar pomeni, da ne gre »fiksirati njenih vsebinskih potez« (Vogrinc v Čepič in Pagon 2002, 42–43). Vendar pa glasba s stereotipiziranim pogledom počne prav to – fiksira določene lastnosti, vrednote in poglede na nacionalno identiteto. Zdi se, da »slovenska kulturna identiteta deluje kot danost, kot da je večno stanje in ne stalni proces identifikacije in identificiranja« (Pagon 2002, 12). Glasbe ne moremo dojemati kot »nefiksne« esence s točno določenimi lastnostmi, ampak kot nekaj, kar predstavlja široko področje praks in pomenov s (družbeno) pomembnimi vsebinami. Vendar je za razumevanje le-teh pomembno poznavanje lokalnih, jezikovnih in družbenih kontekstov, ki nam omogočijo spoznati, katere vsebine so pomembne za določeno družbo.

Analiza potrjuje, da nacionalne ideologije predstavljajo podlago tudi slovenski glasbeni kulturi. Njena ključna moč je, da proizvaja določene predstave (o nas in o drugih), stališča in vrednote, kljub temu da je tudi sama (kulturni) proizvod. Glasba s kreiranjem in vzdrževanjem pozitivne samopodobe vpliva na nacionalno zavest. Na podlagi analize lahko ugotovimo, da glasba prispeva predvsem k ohranjanju stereotipnih podob, torej je reprodukcija istega in izbranega. V večini izbranih pesmi je prisotno »stereotipno razmišljanje, ki stoji v ozadju uveljavljenega slovenskega nacionalističnega diskurza« (Stankovič 2002, 235). Glasba s svojimi besedili izbira, prenaša, modulira identitetne spodbude. Ni videti, da bi analizirana glasbena vsebina ponujala drugačne, spremenjene nacionalne identifikacije – ne ustvarja novih pogledov na »slovenskost«, zgolj pogloblja in utrjuje že zasidrano razumevanje. Vrednote, navidezna tradicija, namišljene nacionalne posebnosti se manifestirajo skozi glasbo z namenom doseganja skupne nacionalne zavesti. Poleg tega je glasba lahko tudi priložnost za obnovitev ideološkega samorazumevanja in razumevanja »Drugih«.

Čeprav Asja Kovačev v svojem prispevku *Nacionalna identiteta in slovenski avtostereotip* zapiše, da je »slovenski nacionalni avtostereotip relativno negativen« (Kovačev 1997, 49), tega ni moč zaslediti v izbranih besedilih pesmi. Iz analize je razvidno, da nacionalno obarvana slovenska glasba vzdržuje pozitivno samopodobo slovenskega naroda. Gre za »redukcijo slovenskosti na snop konvencionalnih oznak slovenskosti, ki naj bi bile splošno prepoznavne« (Vogrinc v Čepič in Pagon 2002, 44). To je sicer utopično, saj ne moremo govoriti o kakšnih splošno uveljavljenih avtohtonih značilnostih »slovenstva«. Kot pojasnjuje

Žižek: »Subjekt se ne identificira neposredno s serijo 'pozitivnih' oznak, marveč se identificira natančno s 'transcendentnim', pomensko 'praznim' mestom, ki ga zaznamuje označevalec 'slovenstvo', 'Narod' kot ideološki subjekt« (Žižek 1987, 34). Pri opredeljevanju, kaj je slovenska glasba, je vsekakor pomembnejše zavedanje, »da je glasba v veliki meri dejansko svet utopične projekcije nekakšnega socialnega idealnega jaza« (Muršič 1993, 147), kot pa razmišljanje, da gre za nek ostanek avtentične »slovenskosti«, ki bi čakala na svoje odkritje v številnih različnih glasbenih stilih in žanrih slovenskega glasbenega sveta.

Glasba, kategorizirana kot slovenska glasba, je pravzaprav zamišljena glasbena tradicija iz geografsko zaokroženega območja, na katerem jo prebivalci, kot publika, percipirajo in jo kot tako (slovensko) prepoznajo. V dojetanju in doživljanju neke glasbe kot predstavnika določene kulture dobiva glasba svojo vlogo v konstruiranju nacionalne identitete. Kot pojasnjuje Muršič, ta proces poteka »v širšem kulturnem kontekstu, v nekakšnem 'pletanju mreže domačnosti', 'kartografiranju', 'zamejevanju' skupne življenjske izkušnje« (Muršič 1993, 48). Zdi se, da se slovenska nacionalna identiteta opira predvsem na (ustvarjeno) tradicijo, ki jo vidi v »narodnjakih«. Gre za enačenje narodne identitete z narodno glasbo oziroma s tisto glasbo, ki je predstavljena in percipirana kot narodna glasba. V slovenskem primeru narodno-zabavna glasba očitno najbolj poseblja slovensko esenco, čeprav, če se spustimo globlje v analizo⁹⁸, lahko ugotovimo, da je v takšni glasbi težko govoriti o nečem »slovenskem«. Kljub problematičnosti glasbenega stila lahko le-ta »na kompleksen in pogosto kontradiktoren način postane simbol nacionalnih identitet« (Stokes 1997, 13). Strinjam se z mislijo Barberjeve, da gre v primeru slovenske nacionalne identitete v okviru glasbe za »kompleksen splet različnih elementov, v katerem so različne plasti slovenske tradicije rekontekstualizirane na različnih nivojih« (Barber Keršovan v Kuret 2008, 60).

Ni dovolj, da glasba vsebuje tradicionalne elemente, pomembno je, da je prepoznana (da jo ljudje dojemajo) kot nacionalna. Prav v reprezentaciji oziroma prepoznavanju določene glasbe kot tradicije neke etnije leži velika vloga glasbe v konstruiranju identitet, etničnih in kulturnih. V glasbenem prepoznavanju je pomembna predvsem percepcija nas samih in kako nas drugi doživljajo. Lahko bi rekli, da je glasba kot ambasador⁹⁹ določene kulture (reprezentacija določene kulture skozi glasbo – zvočni izraz nacije). Problematično postane

⁹⁸ Ritem valčka je izvorno bavarski, polka pa zaznamuje češki kulturni prostor. Gre torej za nemško-češke vzorce.

⁹⁹ Dalmatinske klape kot prepoznavna glasba Hrvaške, »trubači« kot značilnost srbske glasbe, »sevdah« kot simbol bošnjaške identitete. Za slednjega je dandanes značilno, da postaja vse bolj hibriden in multikulturn, kar povzroča svojevrsten paradoks, saj žanr, ki izhaja iz določenega območja, prebivalci tega okolja ne prepoznavajo več kot svojega.

dejstvo, da si na osnovi poslušanja neke glasbe zamišljamo (zavestno ali ne) določene predstave o kulturi, o narodu, ki to glasbo izvaja. Povezovanje določene glasbe z etnično skupino, natančneje z njeno identiteto, lahko postane močno ideološko orožje. Ob tem ne gre pozabiti, da insistiranje, da je nekaj »naše« in »tradicionalno«, vodi do etnocentričnih pregrad. Ali je glasba res lahko »telo« kolektivitete, odraz skupnosti, pripadnosti in ali res lahko verjamemo v nacionalno diferenciacijo na podlagi melosa?

Poudariti je treba, da je glasba lahko v nekaterih primerih uporabljena za spodbujanje solidarnosti, saj so že znani primeri, kjer »je glasba izdatno prispevala k ohlajevanju pretirano razgretih nacionalističnih strasti« (Stanković 2002, 229). Sodobna glasbena gibanja se sicer »na splošno izogibajo klasičnim nacionalnim identifikacijam, pri čemer jih nadomeščajo s širšimi, recimo jim univerzalističnimi pripadnostmi« (Stanković 2002, 226). V procesu sodobne globalizacije je namreč v ospredju iskanje transnacionalnih¹⁰⁰ oblik pripadnosti, vendar pa nacionalna identiteta in nacionalna gibanja ohranjajo svojo pomembnost in vpliv. Morda bi lahko rekli, da je še najbolj transnacionalna »tišina, ki nam jo je pljunil v obraz John Cage¹⁰¹« (Muršič 1993, 13).

Zanimivo bi bilo raziskati, kdaj in v kakšnih situacijah se nacionalno obarvane pesmi pogosteje pojavljajo na radijskih postajah in v ostalem medijskem prostoru. Gre morda za ohranjanje nacionalne identitete takrat, ko smo v strahu za njo, ali takrat, ko smo ponosni Slovenci? V teoriji namreč velja, da vsebine z nacionalno konotacijo pridobijo večjo pozornost v intenzivnih oziroma kriznih obdobjih, ki imajo razdiralne učinke za nacijo. Lahko prelomni nacionalni trenutki veljajo kot inspiracija za glasbo?

Čeprav »v akademski sferi ni tako redek očitek, da se o nacionalizmu 'že vse ve' in da se zato z raziskovanjem tega pojava, še posebej, če se ga aplicira na slovenski kontekst, ne velja ukvarjati«, (Bajt 2012, 83) menim, da je pomembno izpostaviti elemente nacionalnega v glasbi »zato, ker nas opozarja na dejstvo, da imajo različni segmenti popularne kulture resda pomembne praktične/politične konsekvence, vendar pa te v praksi niso tako zelo enostavne, kot bi bilo morda videti na prvi pogled« (Stanković 2002, 221). Pri obravnavi nacionalističnih vsebin v glasbi ugotovimo, da floskula našega bratskega naroda, ki pravi »ko pjeva, zlo ne misli«, kljub svoji pacifistični drži očitno ne zdrži.

¹⁰⁰ Avtor kot primer navaja rave glasbeno kulturo, ki presega okvire nacionalnih diskurzov (Stanković 2002).

¹⁰¹ Njegov znameniti glasbeni izdelek »4'33«, v katerem ni nobene glasbe, zadošča vsem formalnim muzikološkim kriterijem glasbenega dela: ideja, kompozicija, uporaba zvočnega medija in »izvedba«.

9 LITERATURA

1. Adorno, Theodor W. 1986. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
2. Agropop. 1988. *Samo milijon nas je* (album *Za domovino*). Ljubljana: ZKP RTVL.
3. Anderson, Benedict. 1998. *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost.
4. Ansambel bratov Avsenik. 1955. *Na Golici* (Album: Trompeten-Echo - Slowenische Bauerntanz/Na golici - iz Bohinja). München: Telefunken.
5. --- 1966. *Tam, kjer murke cveto* (Album: Tam, kjer murke cveto). Zagreb: Jugoton.
6. --- 1974. *Slovenija* (Album: Slovenija, od kod lepote tvoje). Maribor: Helidon.
7. Ansambel Lojzeta Slaka. 1966. *V dolini tih* (Album: Sinko ne sprašuj). Zagreb: Jugoton.
8. --- 1995. *Čebelar* (Album: Čebelar). Maribor: Helidon.
9. Bajt, Veronika. 2012. Na mejah nacije: Teorije in prakse nacionalizma. *Teorija in praksa* 49 (4–5): 803–806.
10. Barth, Fredrik. 1998. *Ethnic groups and boundaries : the social organization of culture difference*. Illinois: Waveland press.
11. Bjelčevič, Aleksander, ur. 2012. *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
12. Bulc, Jaka. 2012. *Mit v jugoslovanski glasbi in razpad Jugoslavije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
13. Cigoj Krstulović, Nataša. 2007. »Glasba za rabo« kot družbenozgodovinski pojav v drugi polovici 19. stoletja na slovenskem. *De musica disserenda* 3 (1): 65–76.
14. Čepič, Mitja in Neda Pagon, ur. 2002. *Nacionalna identiteta in kultura*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.
15. Dolar, Mladen. 2012. Ideologija in slovenstvo. V *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, ur. Aleksander Bjelčevič, 62–67. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
16. Domicelj, Tomaž. 1975. *Slovenskega naroda sin* (Album: 48). Ljubljana: ZKP RTVL.
17. Eco, Umberto. 2003. *Kako napišemo diplomsko delo*. Ljubljana: Vale-Novak.
18. Frith, Simon. 1986. *Zvočni učinki*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS.
19. Filo, Jože, ur. 1986. *Tematika NOB in revolucije v sodobni glasbi*. Maribor: XXIV. festival Kurirček.

20. Hobsbawm, Eric. 2007. *Nacije in nacionalizem po leto 1780: program, mit in resničnost*. Ljubljana: Založba *cf.
21. Koren, Jernej. 2012. *Slovenska glasba na prepihu: kvote, nacionalna identiteta in denar*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
22. Kovačev, Asja Nina. 1997. Nacionalna identiteta in slovenski avtostereotip. *Psihološka obzorja* 6 (4): 49–63.
23. Kramer, Lawrence. 1993. *Music as Cultural Practice*. London: University of California Press.
24. --- 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
25. Kuret, Primož, ur. 2008. *Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije*. Ljubljana: Festival Ljubljana.
26. Kus, Peter. 2010. Slovenski glasbeni nacionalizem. *Nova muska*, 27. oktober. Dostopno prek: <http://novamuska.org/?p=1594> (12. april 2016).
27. Lukšič Andrej A., ur. 1999. Balkanske refleksije; Prepovedani sadeži glasbe. *Časopis za kritiko znanosti*, XXVII (195–196): 177–200.
28. Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press.
29. Muršič, Rajko. 1993. *Neubesedljive zvočne igre: od filozofije k antropologiji glasbe*. Maribor: Akademska založba Katedra.
30. Musek, Janek. 1997. Psihološke prvine narodne identitete in analiza slovenske samopodobe V *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas*, ur. Dušan Nečak, 174–203. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete.
31. Ogrizek, Maja, ur. 2006. *Leksikon Sova*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
32. Orožen, Martina. 1995. H glasbi na Slovenskem in slovenska glasba – uvodni razmislek. V *Informativni kulturološki zbornik*, ur. Martina Orožen, 227–231. Ljubljana: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete.
33. Pepel in kri. 1975. *Dan ljubezni* (Album: Dan ljubezni). Ljubljana: ZKP RTVL.
34. Pestner, Oto. 1971. *30. let* (Album: Letiva). Ljubljana: ZKP RTVL.
35. Pettan, Svanibor. 1998. *Music, politics and war in Croatia in the 1990's: An Introduction*. Dostopno prek: http://www.ag.uni-lj.si/e_files/zaposleni_datoteke/ (12. april 2016).

36. Pompe, Gregor. 2012. Ideologija v glasbi in ideologija o glasbi. V *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, ur. Aleksander Bjelčevič, 77–82. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
37. Prek, Stanko, ur. 1987. *Tristo narodnih*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
38. Prešeren, France. 1999. *Poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
39. Pušnik, Maruša. 1999. Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. *Teorija in praksa* 36 (5): 796–808.
40. Smith, Anthony D. 2005. *Nacionalizem: teorija, ideologija, zgodovina*. Ljubljana: Krtina.
41. Stanković, Peter. 2002. Uporabe "balkana": rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih. *Teorija in praksa* 39 (2): 220–238.
42. Stefanija, Leon. 2010. *Sociologija glasbe – zgodovina, teorija in metodologija*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
43. Stokes, Martin, ur. 1997. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. New York: Berg.
44. Šabec, Ksenija. 2006. *Homo europeus: nacionalni stereotipi in kulturna identiteta Evrope*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
45. Tepšić, Goran. 2012. Nacionalni identitet i (zlo)upotreba »drugog«. *Godišnjak* 6 (8). Dostopno prek: <http://www.fpn.bg.ac.rs/node/1612> (30. avgust 2015).
46. Ule, Mirjana. 2000. *Sodobne identitete: v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
47. --- 2003. Identiteta psihologije, identiteta in psihologija. *Psihološka obzorja* 12 (3): 65–77.
48. Velikonja, Mitja. 2013. *Rock'n'retro: Novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia.
49. Verč, Jurij. 2012. Dileme in horizont »drugega« v dramatici Josipa Tavčarja V *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, ur. Aleksander Bjelčevič, 119–123. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
50. Vizjak Pavšič, Mojca. 2015. *Metode raziskovana v družbenih vedah*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
51. Žižek, Slavoj. 1987. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.
52. Williams, Patrick J. 2006. Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet. *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (2): 173–200.

PRILOGA A: Seznam vseh pesmi dobljenih v kratki anketi

Prvih enajst pesmi je zapisanih glede na število navedb v anketah, sledita dve (dvanajsta in trinajsta pesem) z dvema navedbama, preostale pesmi pa so dobile zgolj en glas in so zapisane po abecednem vrstnem redu.

1. Ansambel bratov Avsenik: Golica (27 navedb)
2. Ansambel bratov Avsenik: Slovenija (14 navedb)
3. France Prešeren: Zdravljica (13 navedb)
4. Ansambel Lojzeta Slaka: Čebelar (10 navedb)
5. Agropop: Samo milijon nas je (5 navedb)
6. Tomaž Domicelj: Slovenskega naroda sin (4 navedbe)
7. Ansambel bratov Avsenik: Tam kjer murke cveto (4 navedbe)
8. Oto Pestner: Trideset let (3 navedbe)
9. Gustav Ipavec (spisal besedilo), različni izvajalci: Slovenec sem (3 navedbe)
10. Ansambel Lojzeta Slaka: V dolini tihi (3 navedbe)
11. Pepel in kri: Dan ljubezni (3 navedbe)
12. Alfi Nipič: Silvestrski poljub
13. Jadranka Juras: Še vedno verjamem
14. Adi Smolar: Jaz sem nor
15. Adi Smolar: Je treba delat
16. Andrej Šifrer: Martinov lulček
17. Ansambel bratov Avsenik: Na roblek
18. Ansambel bratov Avsenik: Planica, Planica
19. Ansambel bratov Avsenik: Veter nosi pesem mojo
20. Ansambel Štirje Kovači: Kam le čas beži
21. Boris Kopitar: Bo moj vnuk še pel slovenske pesmi
22. Buldožer: Slovenija
23. Dandrough: Dobrodošli v Maribor

24. Dandrough: Ko pride bog
25. Don Juan: Najlepše so kelnarce
26. Edvin Fliser: Angeli živijo
27. Emkej: Rajčica
28. Gamsi: Hej hej (kdor ne skače, ni Slovenec)
29. Gustav Ipavec: Kje so tiste stezice
30. Janez Bončina Benč: Vsak dan ob istem šanku
31. Jelka Cvetežar: Ko boš prišla na Bled
32. Korado & Brendi: Čevapčiči
33. Korado & Brendi: Oj kozarček moj
34. Lačni Franc: Praslovan
35. Lačni Franc: Še je čas
36. Pero Lovšin, Vlado Kreslin, Zoran Predin: Slovenija gre naprej
37. Marta Zore: Le s teboj
38. Martin Lumbar: Kekčeva pesem
39. MI2: Toplice
40. Mile Klopčič (napisal besedilo), različni izvajalci: Puntarska pesem
41. Modrijani: Rožica
42. Ponarodela pesem: Kolkor kapljic, tolko let
43. Slon & Sadež: Rožica
44. Štajerskih sedem: Slovenski kruh
45. Urban Koder: Cvetje v jeseni
46. Vlado Kreslin: Preko Mure preko Drave
47. Vlado Kreslin: Vsi so venci vejli
48. Vlado Kreslin: Z Goričkega v Piran
49. Zmelkoow: Bit

PRILOGA B: Plakat Slovenske unije glasbenih ustvarjalcev, Sazasa in Društva slovenskih skladateljev

Plakat je nastal leta 2010.



Vir: Velikonja (2013, 114).