

Peter Stanković

KAJ PA POP? ZGODOVINA IN ZGODOVINE SLOVENSKE POPULARNE GLASBE¹

IZVLEČEK: Ker je preučevanje slovenske popularne glasbe kot kulturne dediščine na institucionalni ravni zelo nesistematično, se različne strokovne in znanstvene obravnave različnih izvajalcev in žanrov pojavljajo kot neke vrste nadomestilo za vzpostavljen kulturni standard. Ampak kakšno podobo slovenske popularne glasbe takšno nadomestilo ustvarja? Analiza vsebine vseh slovenskih znanstvenih ali strokovnih monografij, znanstvenih ali strokovnih člankov, učbenikov ter filmskih in televizijskih dokumentarnih filmov, ki se spoprijemajo s kakšnim delom slovenske popularne glasbe, kaže, da se obravnave osredotočajo zlasti na različne robne glasbene žanre, medtem ko je večina v Sloveniji najbolj priljubljenih žanrov kritiško in teoretsko popolnoma nerefleksirana. Težava pri tem ni zgolj to, da na takšen način iz polja kritične refleksije izpada glasbeni okus večine Slovencev, pač pa da s tem odpada tudi možnost kritične obravnave različnih problematičnih vsebinskih poudarkov, ki se pojavljajo v slovenski popularni glasbi in ki v skladu s tem normalizirajo različne problematične kulturne vzorce.

KLJUČNE BESEDE: Popularna glasba, zgodovina slovenske popularne glasbe, glasbeni žanri, kulturna dediščina, alternativna glasba.

What about pop? History and histories of Slovenian popular music

ABSTRACT: The history of Slovenian popular music is one of the most under-researched areas of Slovenian cultural heritage. It can be argued, therefore, that no definitions of Slovenian popular music would have been established had extensive research not been

1. Članek je nastal kot del evropskega raziskovalnega projekta Popular music heritage, cultural memory and cultural identity: Localised popular music histories and their significance for music audiences and music industries in Europe (POPID). Projekt se izvaja v okviru HERA (Humanities in European Research Area) skupnega raziskovalnega programa (www.heranet.info), ki ga sofinancirajo AHRC, AKA, DASTI, ETF, FNR, FWF, HAZU, IRCHSS, MHEST, NWO, RANNIS, RCN, VR in FP7 2007-2013 Evropske skupnosti v okviru programa za socio-ekonomske znanosti in humanistiko. Vodja projekta je prof. dr. Susanne Janssen iz Erasmus Univerzitet v Rotterdamu.

carried out by different scholars and experts, functioning in this respect as a kind of substitute for official work. The question here is simply what kind of understanding of Slovenian popular music emerges in this more or less spontaneous and unofficial research. The author analyses the content of all Slovenian scientific and expert monographs, scientific and expert articles, film and TV documentaries as well as school textbooks, at least some segments of which address Slovenian popular music, and argues that these accounts are significantly biased: for the most part, they focus only on different marginal music genres while the majority of other music genres, including all those that are the most popular among Slovenians, are neglected.

KEY WORDS: *popular music, history of Slovenian popular music, music genres, cultural heritage, alternative music*

1 Uvod

Pri preučevanju kulturne dediščine je eno osnovnih vprašanj vprašanje vpetosti uveljavljenih definicij nacionalne kulturne dediščine v razmerja moči v družbi. Katere dele tako rekoč neskončno pestre kulturne dediščine različne institucije in kulturne politike sploh prepoznajo kot pomembne? Na kakšnih ideoloških in epistemoloških predpostavkah temeljijo takšna prepoznavanja? In kakšne interpretacije kompleksne preteklosti ustvarjajo različne institucionalizirane obravnave kulturne dediščine, ki izhajajo iz tovrstnih prepoznavanj? V splošnem velja, da organizacija področja preučevanja in zbiranja kulturne dediščine izhaja iz dominantnih interpretacij družbene resničnosti (Lowenthal 1998: 55–88; Smith 2006: 87–115; Graham in Howard 2008: 19–73). Te se običajno vrtijo okoli koncepta naroda in temeljijo na implicitnih predpostavkah zahodne estetike, kar neogibno pomeni, da iz obravnave izpadajo (oziroma so marginalizirani) številni segmenti kulturne dediščine, ki jih ti okviri ne vidijo.

A kaj se zgodi, če institucionaliziranih obravnava nekega dela kulturne dediščine sploh ni? Za zbiranje in interpretacijo materialov v povezavi s popularno glasbo v Sloveniji lahko tako na primer zatrdimo, da nista sistematično pristranska preprosto zato, ker sploh nista sistematična. Tu gre za dejstvo, da različne institucije (Arhiv Republike Slovenije, Narodna in univerzitetna knjižnica, Arhiv RTV Slovenija ipd.) to polje v veliki meri obravnavajo nesistematično, pasivno (zgolj zbiranje materialov, ki jih morajo različni izdajatelji poslati že po zakonu) in pogosto celo ob popolnem nepoznavanju delovanja drugih sorodnih institucij (Zevnik 2012). Eden najbolj izrazitih simptomov takšne situacije je dejstvo, da v Sloveniji ne obstaja niti en sam kolikor toliko temeljit pregled zgodovine slovenske popularne glasbe. V tem kontekstu ne more biti presenetljivo, da velike luknje, ki zevajo v povezavi s tem delom slovenske kulturne dediščine, pogosto še najbolj suvereno pokrivajo različni neprofesionalni entuziasti (»posamezniki-institucije«, kot jih imenuje Zevnik (2012)).

Vendar pa odsotnost sistematičnega raziskovanja zgodovine slovenske popularne glasbe ne pomeni, da je ta del slovenske kulturne dediščine pozabljen oziroma interpretativno popolnoma odprt. Zdi se namreč, da se zaradi pasivnosti za to področje zadolženih institucij zgoraj omenjeno neprofesionalno delo različnih entuziastov uveljavlja kot neke vrste nadomestek za bolj sistematično raziskovanje. Številne objave in prispevki

strokovnjakov in navdušencev s tega področja seveda nima takšnega institucionalnega zaledja, kot ga ima morebitno uradno preučevanje. Je pa vseeno razvito vse do mere, ko je mogoče trditi, da v kontekstu nedelovanja vsega ostalega vzpostavlja dominantno razumevanje tega, kaj slovenska popularnoglasbena dediščina sploh je oziroma kateri njeni deli so še posebej pomembni.

Toda kolikor je za Slovenijo značilno, da se dominantno razumevanje slovenske popularnoglasbene dediščine v pomembni meri vzpostavlja na ravni dela različnih zainteresiranih posameznikov, to ne pomeni, da bi bilo v nasprotju z institucionalnim neobremenjeno z različnimi vnaprejšnjimi predstavami in interpretativnimi okviri. V skladu s tem nas bo v nadaljevanju zanimalo, kakšno podobo slovenske popularne glasbe ustvarja mreža različnih spontanih in z institucijami, ki so vsaj načelno zadolžene za skrb za slovensko popularnoglasbno dediščino, nepovezanih obravnjav. Da bi prišli do odgovora na to vprašanje, bomo analizirali vsebino vseh najbolj relevantnih prispevkov iz tega naslova, preden pa preidemo na ta del, bomo podali hiter pregled zgodovine slovenske popularne glasbe. S tem želimo začrtati prostor, v katerega se bodo analizirane obravnave umeščale, hkrati pa tudi prepoznati ključne žanrske okvire, ki jih bomo potrebovali za analizo. Temu bo torej sledila analiza konkretnih obravnjav različnih partikularnih spoprijemov z različnimi segmenti zgodovine slovenske popularne glasbe. Ker nas na tej splošni ravni zanima zgolj to, katere segmente slovenske popularne glasbe raziskovalna skupnost prepoznava kot dovolj zanimive za vsaj približno resne obravnave, s tem pa vzpostavlja kulturni standard tega, kaj je pri zgodovini slovenske popularne glasbe sploh pomembno, se ne bomo spuščali v podrobne analize vsebin, pač pa se bomo omejili na pregled zgolj osnovnih vsebinskih poudarkov. Na koncu bomo dobljene rezultate poskusili prebrati kot vsaj približno koherenten dominanten okvir razumevanja slovenske popularne glasbe in ga umestiti v širši pojasnjevalni kontekst zgodovine kot vedno že vsaj nekoliko pristranskega urejanja preteklosti.

2 Slovenska popularna glasba: zgodovinski oris

Kaj popularna glasba sploh je in kaj torej v tem okviru sploh obravnavati, je vedno odvisno od definicij, iz katerih izhajamo. Richard Middleton pravi, da so glasbeno zgodovino zadnjih dveh stoletij določili zlasti trije trenutki »radikalnih situacijskih sprememb«. Do prvega, »meščanske revolucije«, je prišlo z vdorom tržnih odnosov v glasbeno dejavnost v 19. stoletju. Drugi, »množična kultura«, se je zgodil z razvojem monopolističnih kapitalističnih struktur v povezavi z razvojem množičnih medijev in ameriške kulturne hegemonije. Tretji, »poglav rock'n'roll«, se nanaša na nastanek popularne kulture, bolj specifično usmerjene na mladino v petdesetih letih 20. stoletja (Middleton 2001: 12–15). Middletonova klasifikacija zgodovine moderne glasbe je med drugim pomembna tudi zato, ker opozarja, da popularna glasba zadeva tudi tiste glasbene oblike, ki so nastale v povezavi z novimi tehnologijami (radio, gramofonske plošče ipd.) že v desetletjih pred pojavom rock'n'rolla. Podobno inkluzivna je Shukerjeva definicija, ki pravi, da lahko popularno glasbo razumemo kot »niz glasbenih praks, ki se naslanjajo na različne glasbene tradicije, vplive in stile, imajo poudarjeno ritmično

komponento, praviloma vključujejo elektronsko ojačane inštrumente in so množično proizvedena za množično, zlasti mladinsko tržišče» (Shuker 1997: 10).

Ko govorimo o slovenski popularni glasbi, je torej treba začeti že pri džezu. Ta se je na Slovenskem pojavil leta 1922, ko je Miljutin Negode ustanovil Original Jazz Negode. Sledila sta še orkestra Odeon, ki ga je leta 1925 zbral Ernest Švara, in orkester Broadway, ki je po drugi svetovni vojni sestavljal jedro Plesnega orkestra RTV Ljubljane. Leta 1939 so se poleg nekaterih drugih ansamblov pojavili tudi priljubljeni ljubljanski Veseli berači (Tomc 1989: 47–51). Džez je na Slovenskem ostal prisoten tudi po vojni, toda komunistična oblast nad njim ni bila navdušena, zaradi česar je glasbenike in njihove privrženice pogosto šikanirala (Tomc 1989: 69–87). Nekaj časa je bilo igranje džeza celo prepovedano (ibid.), vendar to ni trajalo dolgo, saj se je po razhodu s Stalinom jugoslovanska kulturna politika kmalu liberalizirala (Vodopivec 2006: 428–435).

Kljub vsej vitalnosti slovenskega džeza pa do prve pomembne domače popularnoglasbene inovacije ni prišlo na tem koncu. Zgodila se je na tako rekoč diametralno nasprotni strani slovenske kulturne krajine, med glasbeniki, ki so igrali ljudsko glasbo. Ključna pri tem sta bila brata Vilko in Slavko Avsenik, ki sta konec štiridesetih let slovensko godčevsko glasbeno tradicijo modernizirala z novo kombinacijo instrumentov (harmonika, klarinet, kitarra in bas) ter udarnejšim polka ritmom (glej Sivec 1999: 34–39). Slavkove skladbe, ki sta jih najprej igrala v živo na Radiu Ljubljana, so med ljudmi zbudile veliko navdušenje. Še posebej uspešna je bila »Na Golici«, ki sta jo posnela leta 1953 in ki je vse do danes ostala tako zelo priljubljena, da jo mnogi razumejo kot neuradno slovensko himno. Izjemen uspeh Avsenikov je tudi spodbudil nastanek številnih podobnih skupin, tako da se je kmalu izoblikoval poseben glasbeni žanr – *narodno-zabavna glasba*. Ta je že desetletja ena najbolj prepoznavnih značilnosti slovenske glasbene krajine, čeprav je po drugi strani res, da se ta zvrst nikoli ni prijelala med bolj urbano populacijo, ki jo vse do danes enači z vase zagledanim tradicionalizmom oziroma kulturnim nazadnjaštvom. V tej povezavi se zanjo pogosto uporablja tudi slabšalna oznaka *goveja glasba*.

V petdesetih letih, ko je v Združenih državah prišlo do eksplozije rock'n'rolla, je v Sloveniji na področju popularne glasbe torej še prevladovala narodno-zabavna glasba. V večjih slovenskih mestih so sicer obstajale tudi skupine mladih, ki so aktivno sledile zahodni popularni glasbi (Tomc 1989: 90–93), toda to je bilo zgolj bolj ali manj pasivno občudovanje: domačih glasbenih skupin, ki bi tudi same igrale rock'n'roll, še ni bilo. Stvari se pričele spreminjati v začetku šestdesetih let. Najprej se je na festivalih Slovenske popevke izoblikoval razmeroma izviren slovenski popularnoglasbeni žanr – popevka, ki je gradil na kombinaciji sodobne ameriške popularne glasbe, francoskih šansonov, italijanskega »San Remo« popa in visoke umetnosti (besedila skladb so pogosto pisali uveljavljeni literati). Nekoliko kasneje (okoli leta 1965) so se pojavile še prve domače rock skupine. Te so že delovale pod vplivom priljubljenih britanskih skupin, ki so jih mladi poslušali zlasti na Radiu Luxemburg. Med najpomembnejšimi domačimi rock skupinami so bili Kameleoni iz Kopra, ki so med drugim izdali tudi prvo slovensko rockovsko EP-ploščo (o izdaji LP-plošče rock glasbeniki v tistem času

niso mogli niti sanjati). Zelo priljubljeni so bili tudi ljubljanski Mladi levi, kjer se je kot pevec uveljavil Janez Bončina - Benč in ki so v času svojega razmeroma kratkega delovanja s svojo ekspresivno pihalno sekcijo celo veljali za eno najboljših rock skupin v Jugoslaviji. Morda najbolj komunikativna med slovenskimi rock skupinami so bile Bele vrane. Zanje je bilo značilno, da so se slogovno zelo dosledno navdihovale zlasti pri ameriški skupini Mamas and Papas, vzporedno z vsemi temi (in številnimi drugimi) pa se je na porajajoči se slovenski popularnoglasbeni sceni uveljavil tudi kantavtor Tomaž Domicelj.

V prvi polovici sedemdesetih let so se v Sloveniji pojavili prvi rock festivali. Najpomembnejši je bil Pop Boom Festival, ki se je leta 1971 začel na majhnem štadionu v Ljudskem vrtu v Mariboru in se naslednja tri leta nadaljeval v Hali Tivoli v Ljubljani (Tomc 1989: 119). Da se je po drugi strani na rock še vedno zrl z mero nezaupanja, priča podatek, da organizatorjev iz Hale Tivoli ni bilo mogoče prepričati, da bi koncerti potekali ob ugasnjenih lučeh in brez stolov (da o možnosti prodaje piva niti ne govorimo) (Muršič 2000: 205). Za slovenski rock je bila še posebej pomembna sredina sedemdesetih let, ko sta se pojavili dve zelo vplivni imeni klasičnega slovenskega rocka. Prvo od teh je bil Tomaž Pengov, introvertirani kantavtor, ki je leta 1974 izdal kritiško zelo cenjen prvenec *Odpotovanja*, drugo pa skupina Buldožer, ki je leto kasneje izdala prvenec z naslovom *Pljuni istini u oči*. Za Buldožerje je bilo značilno, da so svoj bolj ali manj klasičen blues-rock kombinirali z množico posrečenih ironičnih in ciničnih vsebinskih prepliskov, zaradi česar so se hitro uveljavili kot eno najpomembnejših imen jugoslovanskega rocka nasploh.

Ko se je leta 1977 v Sloveniji pojavil punk, se je vse spremenilo. Rock glasbenike, ki so bili do tistega trenutka simbol mladinske drugačnosti, so izrinile mlade skupine, ki so bolj kot na glasbeno artikuliranost stavile na družbeno angažirano držo in zvočno inovativnost. Prva slovenska punk skupina so bili ljubljanski Pankrti. Javnost (in oblast) so razburili že s svojim napol poskusnim nastopom v telovadnici gimnazije Moste, kasneje pa so s svojimi odmevnimi koncerti po večjih jugoslovanskih mestih pripomogli k širitvi punka tudi v drugih delih Jugoslavije. V Sloveniji lahko med najpomembnejšimi punk skupinami, ki so sledile Pankrtom, omenimo Grupo 92, Berlinski zid, Buldoga, Kuzle, Ljubljanske pse, Šund, Indust-bag in Niet.

Ko so se začetniki slovenskega punka pričeli približevati bolj konvencionalnemu rocku (najbolj značilen primer tega so bili prav Pankrti), se je jedro slovenskega glasbenega dogajanja pomaknilo na robove tega, kar je prinesel punk. Na eni strani se je razmahnil t. i. hard core punk, ortodoksno zategovanje punkovskih klišejev v samozadostni glasbeni underground, na drugi pa se je iz punka razvil bolj umirjen novi val, kjer so skupine pričele iskati glasbene izraze, ki se ne bodo obremenjevali niti s konvencijami klasičnega rocka niti s punkovsko ortodoksijo. Ljubljanski Otroci socializma so na primer svoje minimalistične glasbene meditacije kombinirali z apatično poezijo mladega punkpoeta Braneta Bitenca, medtem ko so trboveljski Laibach glasbene konvencije industrijskega rocka nadgradili z različnimi sklici na totalitarizem in slovensko nacionalno mitologijo. S tem so izoblikovali ironičen komentar avtoritarnih ideologij nasploh, kljub temu pa se je v njem prepoznala zlasti aktualna komunistična

oblast. Laibach so bili zaradi tega za nekaj časa prepovedani, vendar to skupini ni pretirano škodovalo, saj se je ravno zaradi svojega disidentskega renomeja uveljavila na Zahodu.

Od pomembnih novovalovskih skupin velja omeniti še Videosex, ki so kljub svojemu odkritemu spogledovanju s komercialnim elektro-popom zadržali veliko ugleda tudi na vedno bolj profilirani ljubljanski alternativni sceni. Slednja je cvetela v veliki meri tudi zaradi podpore, ki ji jo je nudil Radio Študent, pomembna spodbuda pa je bil tudi festival Novi rock, ki se je začel leta 1981 in se obdržal vse do leta 2000. Festival je bil vedno zelo dobro obiskan in je imel politiko angažiranja zgolj novih ter še ne uveljavljenih skupin (Bašin 2006).

A kolikor so bila osemdeseta leta zlata doba slovenske alternativne glasbe, to še ne pomeni, da stvari niso bile živahne tudi v drugih žanrih. V tem času se je na primer izoblikoval tudi slovenski – recimo mu – novi pop, ki je pod vplivom angleškega *power popa* še dolgo suvereno vladal na valovih večine domačih radijskih postaj. Med najbolj znanimi slovenskimi pop skupinami te vrste so bili Hazard, Rendez-Vouz, Gu-Gu in nekoliko kasneje še Moulin Rouge. Skupaj z vsemi temi zasedbami so se v osemdesetih letih popularizirali tudi disko klubi, od katerih je bil dolgo najprestižnejši Super-Li v bližini Ljubljane.

Nekje na pol poti med različnimi alternativnimi žanri in novim popom so delovale tudi številne pop-rock zasedbe. Najbolj znani od teh sta bili Martin Krpan in Lačni Franz, pri čemer je slednja izstopala z avtorsko močno zaznamovanimi besedili pevca Zorana Predina. Omeniti je treba tudi, da so bili Lačni Franz zaradi tega, ker so bili iz Maribora, še posebej priljubljeni na Štajerskem. Med občinstvom je bil zelo priljubljen tudi gorenjski kantavtor Andrej Šifrer. Njegova dvojna plošča, *Ideje izpod odeje* iz leta 1981, je bila na primer tako zelo uspešna, da je nekaj skladb s tega albuma tako rekoč nemudoma ponarodelo.

Devetdeseta leta 20. stoletja so bila obdobje, ki ga je na področju slovenske popularne glasbe zaznamovala zlasti osamosvojitve države leta 1991. Osamosvojitve se sicer sama po sebi ni neposredno prevajala v glasbeno dogajanje, saj z izjemo nacionalistične obravnave slovenske himne s strani treh priljubljenih slovenskih rock pevcev (Peter Lovšin, Zoran Predin in Vlado Kreslin) ni nastalo veliko takšnega, kar bi lahko razumeli kot eksplicitne sklice na novo družbeno, politično in navsezadnje ideološko realnost. Izjema so bili sicer tudi tisti glasbeniki, ki so se v drugi polovici osemdesetih let obrnili k domoljubnim vsebinam in na ta način močno prispevali k slovenskim osamosvojitvenim težnjam. Med takšnimi prispevki lahko omenimo skladbo »Zelena je moja dolina« skupine Rendez-Vous in ploščo *Podarjeno srcu* (1989) Aleksandra Mežka, še pred tem pa izjemno uspešno ploščo *Samo milijon* (1988) skupine Agropop. Ampak to je bilo še pred osamosvojitvijo: po letu 1991 samem se je bolj kot vsebina slovenske popularne glasbe spremenil okvir, znotraj katerega ta deluje, saj se je na eni strani z osamosvojitvijo močno zmanjšal potencialni trg, hkrati pa se je uveljavil nov družbeni red, kapitalizem. Oba dejavnika sta glasbenike na eni strani silila v vedno večji populizem, na drugi pa sta vse tiste, ki se niso želeli uklanjati sredinskim standardom, tiščala v varno naročje kakšnega od vedno bolj specializiranih glasbenih žanrov in podžanrov.

Med bolj komercialno usmerjenimi skupinami iz devetdesetih let so prevladovala tiste, ki so gradile na glasbenih obrazcih slovenskega novega popa osemdesetih let. Zelo priljubljeni so bili na primer velenjski Pop Design, iz katerih je kasneje izšel uspešni solo glasbenik Vili Resnik, podobno pa velja tudi za Čuke, ki so svojo kaseto s hitom »Krokodilčki« prodali v platinasti nakladi, in skupine, kot so bile Don Juan, Kingston in prvo slovensko najstniško pop skupino Foxy Teens. Nekoliko po svoje jo je ubiral Jan Plestenjak, ki je bil (in še vedno je) v nasprotju z ostalimi stilistično razmeroma profiliran. Medtem ko je za večino slovenskih pop zasedb iz tistega časa mogoče reči, da so svoj glasbeni izraz gradile na razmeroma eklektični kombinaciji popa, rocka in disca (oziroma kasneje dancea), je Jan Plestenjak svojo glasbeno persono vezal zlasti na podobo slovenskega latino loverja.

Na alternativni strani slovenskega glasbenega spektra se je poleg vsega drugega razmahnila tudi t. i. *balkan scena*. Ker je (bila) Jugoslavija v slovenskem dominantnem diskurzu portretirana kot nekaj slabega, je mogoče nostalgичno obračanje kulturi bivše skupne države, značilno balkan sceno, razumeti kot izrazito opozicijsko aktivnost (Velikonja 2002: 200–204), čeprav je po drugi strani res tudi, da se je balkan scena bolj kot s pomočjo glasbenega (ali kakršnega koli drugega) delovanja izražala skozi predano potrošnjo vsega, kar je spominjalo na bivšo Jugoslavijo (v prvi vrsti yu-rocka, tj. rock glasbe s prostorov in iz časov bivše Jugoslavije).

V devetdesetih letih je v Slovenijo prišel tudi hip hop. Če zanemarimo različne poskuse koketiranja s konvencijami tega žanra, ki so se pojavljali nekje od druge polovice osemdesetih let naprej, je bila prelomnica leto 1994, ko sta izšla prvenca KoširRapTeama in Ali Ena. Na tej sledi so se namreč pričele v večjih slovenskih mestih pojavljati različne lokalne hip hop scene. V širši medijski prostor so ključna imena iz teh scen prodrli leta 2000 z odmevno kompilacijo *5 Minutes of Fame – za narodov blagor*, izborom šestnajstih skladb sedaj že povsem suverenih mladih izvajalcev, pri čemer je istega leta izšla tudi prva samostojna plošča kulturnega ljubljanskega hip hop glasbenika Klemna Klemna *Trnow Stajl*. Ker sta obe izdaji naleteli na zelo ugoden odziv, so se pričele glasbene založbe množično obračati k mladim hip hop glasbenikom. Dolgoročno so se od teh najbolj uveljavili Murat in Jose, Trkaj, N'toko, 6 Pack Čukur, Kosta in v zadnjem času še Zlatko.

Zanimivo je, da najbolj uspešne slovenske glasbene skupine iz preloma tisočletja, Siddharte, ne moremo umestiti v nobenega od omenjenih slovenskih glasbenih okvirov. Za Siddharto je namreč značilna podčrtano samosvoja kombinacija alternativnega rocka, metala, popa in abstraktnih besedil. Skupina je nastala leta 1995. V platinasti nakladi je prodala že svoj prvenec *ID*, potem pa je leta 2001 sledila še uspešnejša plošča *Nord*, ki je bila prodana v za Slovenijo izjemnih več kot 30.000 izvodih. Prav tako nekje na presečišču različnih glasbenih žanrov so v devetdesetih letih delovali trije že omenjeni bivši člani osrednjih slovenskih rock skupin iz osemdesetih, Zoran Predin (bivši pevec pri Lačnem Franzu), Peter Lovšin (bivši pevec pri Pankrtih) in Vlado Kreslin (bivši pevec pri Martinu Krpanu). Vendar pa ti glasbeniki v nasprotju s Siddharto širokega nabora žanrskih vplivov niso stkali v poudarjeno avtorske zvočne izraze: če že kaj, potem bi bilo mogoče reči, da so jim ti vplivi služili kot izhodišče za

izoblikovanje povsem priljudnega pop-rocka. Manjša izjema pri tem je zgolj Vlado Kreslin, ki je dolgo sodeloval s skupino ljudskih glasbenikov iz njegovih rodnih Beltincev, Beltinško bando. Pri tem sodelovanju je namreč nastala svojevrstna kombinacija pop-rocka in ljudske glasbe, ki je slovenski popularnoglasbeni standard v segmentu, ki se spogleduje s tradicionalnimi glasbenimi konvencijami, učinkovito dopolnila z zvoki in vzdušjem ene od kulturno najbolj marginaliziranih slovenskih pokrajin, Prekmurja.

Zametki slovenske elektronske glasbe segajo v osemdeseta leta, ko se je doma in v svetu uveljavila ljubljanska skupina Borghesia. Na njeni sledi pa se je v devetdesetih razmahnila razmeroma močna domača elektronska scena, čeprav je po drugi strani res, da se je od vseh teh akterjev dolgoročno uveljavil zgolj en sam avtor, DJ Umek. V povezavi z elektronsko sceno je treba omeniti tudi znamenito diskoteko Ambasada Gavioli v bližini Izole. Ta je dolga leta gostila najpomembnejše rave zabave ne le v Sloveniji, pač pa tudi v širši okolici, zaradi česar velja za eno ključnih prizorišč razvoja globalne klubske kulture nasploh.

Z novim tisočletjem se je v Sloveniji uveljavila množica solo pevk. Ledino je že v devetdesetih letih orala Helena Blagne, kasneje pa so ji sledile še Simona Weiss, Natalija Verboten, Nuša Derenda, Saška Lendero, Rebeka Dremelj, Karmen Stavec, Neisha, Pika Božič in mnoge druge. Glasbeno bi bilo mogoče vsa ta imena uvrstiti v široko kategorijo evrovizijskega diva-popa, ampak vsaj v bolj splošnem kulturnem smislu je bil od vzpona solo pevk v tem času za slovensko popularno glasbo verjetno še pomembnejši pojav slovenskega *turbo folka*. Ključni predstavniki tega žanra so bili Atomik Harmonik. Zanje je značilno, da so pod očitnim vplivom srbskega turbo folka povezali elemente narodno-zabavne glasbe in dance-beata, kar se je med poslušalci zelo dobro prijelo. Prvi večji uspeh Atomik Harmonik je bila njihova zmaga na festivalu Melodije morja in sonca leta 2004 s skladbo, ki je vse do danes ostala njihov največji hit, »Brizgalna brizga«. Atomik Harmonik so kmalu sledile še druge podobne zasedbe, zaradi česar je mogoče ugotoviti, da je slovenski turbo folk močno prispeval tako k rehabilitaciji narodno-zabavne glasbe v državi kot tudi popularizaciji slovenske zgolj na površini modernizirane ruralne kulture. Če je bila narodno-zabavna glasba tako na primer še tik pred pojavom Atomik Harmonik enačena s kulturnim nazadnjaštvom, s katerim se mladi z redkimi izjemami niso želeli identificirati, je slovenski turbo folk to glasbo vzpostavil kot novi stari *chic*, od katerega se odvrtaajo zgolj najbolj zadržto urbani posamezniki.

3 Obravnave slovenske popularne glasbe

Že hiter sprehod po zgodovini slovenske popularne glasbe, ki smo ga naredili v prejšnjem poglavju, kaže, da je ta precej razgibana. Ampak na tem mestu nas ne zanima zgodovina slovenske popularne glasbe kot takšna, pač pa vprašanje, kako je ta obravnavana na tisti ravni kulturne artikulacije, za katero je mogoče trditi, da ob pasivnosti uradnih okvirov šele vzpostavlja standarde tega, kaj slovenska popularna glasba sploh je oziroma na kakšen način so njeni različni segmenti pomembni kot nacionalna kulturna dediščina. Tu gre zlasti za različna strokovna in znanstvena dela,

se pravi za tisti del resne kritiške produkcije, ki ima v družbi najvišji status. Po naši oceni so v tem okviru še posebej pomembne znanstvene ali strokovne monografije, znanstveni ali strokovni članki, učbeniki ter filmski in televizijski dokumentarni filmi, tako da se bomo v nadaljevanju osredotočili na analizo vsebine (*content analysis*) vseh teh prispevkov, pri čemer bosta izbor prispevkov usmerjala zgolj dva kriterija. Prvi je, da se ti prispevki spoprijemajo s kakšnim delom slovenske popularne glasbe, drugi pa, da so izšli v Sloveniji. Ker se v tako široko nastavljeni raziskovalni situaciji materiala za analizo nabere veliko, bomo morebitne vzorce obravnav različnih segmentov slovenske popularne glasbe poskusili prepoznati kar s primerjavo frekvenc obravnav najpomembnejših glasbenih žanrov, znotraj katerih so delovali in še vedno delujejo slovenski glasbeniki. Idealno bi seveda bilo, če bi lahko pri analizi šli v večjo globino ter se sprijeli tudi z interpretacijami in njihovimi pomenskimi poudarki, ki se pojavljajo v prispevkih, toda to, če želimo analizirati vse pomembne prispevke na to temo, preprosto ni mogoče, saj pride za analizo v poštev kar 91 del. V skladu s tem pričujoči prispevek razumemo kot zgolj neke vrste prvi korak pri analizi vzorcev interpretacije slovenske popularnoglasbene dediščine, kjer poskušamo za začetek začrtati neke osnovne vsebinske poudarke, v nadaljevanju pa upamo, da bodo sledile še druge analize, ki se bodo osredotočale na kakšne bolj konkretne razsežnosti obravnav slovenske popularnoglasbene dediščine na različnih institucionalnih in neinstitucionalnih ravneh.

Na tem mestu moramo poudariti, da naša osredotočenost na zgolj tiste vrste objav, ki največ prispevajo k temu, kar bi lahko pogojno imenovali nacionalni popularnoglasbeni kánon, v praksi pomeni, da moramo izpustiti vse novinarske in poljudne prispevke v popularnih revijah. Ti namreč zaradi svojega »nižjega« statusa kot prostor vzpostavljanja nacionalnega popularnoglasbenega standarda preprosto niso tako zelo pomembni, poleg tega bi bilo materiala za analizo, če bi upoštevali še to produkcijo, preprosto preveč. V skladu s tem ostajamo pri zgoraj omenjenem naboru prispevkov, ki jih bomo obravnavali po žanru, pri čemer nabor žanrov glede na pregled iz prejšnjega poglavja vključuje džez, narodno-zabavno glasbo, slovenski turbo folk, slovensko popevko, pop, rock, hip hop in alternativno glasbo.

Začnimo z znanstvenimi in strokovnimi monografijami. Pregled vseh slovenskih objav s področja slovenske popularne glasbe v tej kategoriji kaže na naslednje vsebinske poudarke: Igor Bavčar (ur.) (1985): alternativna glasba; Gorazd Beranič et al. (1994): rock in alternativna glasba; Franko Hmeljak (1995): rock; Gorazd Beranič et al. (ur.) (1998): rock in alternativna glasba; Ivan Sivec (1999 in 2010): narodno-zabavna glasba; Rajko Muršič (2000): alternativna glasba; Peter Lovšin, Peter Mlakar in Igor Vidmar (ur.) (2002): alternativna glasba; Drago Medved et al. (2003): alternativna glasba; Ivan Sivec (2004): narodno-zabavna glasba; Igor Bašin (2006): alternativna glasba; Tadej Golob in Vlado Miheljak (2008): rock; Aleksi Jercog (2005): narodno-zabavna glasba; Aleksi Jercog (2008): narodno-zabavna glasba; Orlek, Zdenko Matoz in Branko Klančar (2009): rock; Igor Bašin (2010): alternativna glasba; Varja Velikonja (2010): alternativna glasba.

Na tem mestu sicer velja opozoriti, da so žanrske opredelitve, ki jih tu delamo, neogibno nekoliko subjektivne, toda v splošnem vseeno ne bi smele biti zelo napačne. V nekaterih primerih monografije obravnavajo tudi več žanrov hkrati: ker nas na tem mestu zanima zlasti vsebina obravnav (in ne njihovi statistični deleži), tudi to ne bi smelo biti problem, saj v takšnih primerih delo umeščamo pod vse žanre, ki jih naslavljajo. Spet druge monografije ne obravnavajo konkretnih žanrov oziroma se ne ukvarjajo s slovensko popularno glasbo. Takšne iz analize kot za nas nepomembne preprosto izločamo, problem pri analizi pa bi lahko bil tudi kriterij, kaj neko delo naredi za znanstveno oziroma strokovno (in s tem predmet analize). Tu jo zaradi razmeroma majhnega števila domačih knjig o slovenski popularni glasbi ubiramo preprosto tako, da vključujemo dela, ki že vsaj od daleč spominjajo na resne obravnave, kar pomeni, da zelo pristranski v tem pogledu niti ne bi mogli biti. Kolikor ob upoštevanju vseh teh metodoloških okvirov zgoraj identificirane žanre zberemo na enem mestu, dobimo preprosto, a hkrati tudi povedno Tabelo 1.

Tabela 1: Znanstvene in strokovne monografije po žanrih

džez	narodno-zabavna glasba	slovenski turbo folk	slovenska popevka	pop	rock	hip hop	alternativna glasba
1	4		1		5		8

Poglejmo sedaj, katere popularnoglasbene žanre obravnavajo slovenski strokovni in znanstveni članki. Tudi tu so težave meje, saj je težko določiti, kaj točno spada v kategorijo strokovnega ali znanstvenega članka, le da so tu meje še bolj izrazite, saj je mejnih primerov več. Eden takšnih je na primer revija *Muska*, ki je sicer v splošnem glasbena revija, se pravi nekaj, česar načelno ne vključujemo v analizo (zanimajo nas prispevki nad ravnijo poljudnih revijalnih zapisov), toda v isti sapi gre za zelo resno revijo, kjer kakovost in globina prispevkov v številnih pogledih presegata marsikateri drugi prispevek, ki ga zaradi njegovega mesta objave v analizo vključujemo.

Slovenski strokovni in znanstveni članki na temo slovenske popularne glasbe, zbrani v skladu z vsemi omenjenimi omejitvami, pokrivajo naslednja področja: Slavoj Žižek (1983): alternativna glasba; Rajko Muršič (1995a): alternativna glasba; Rajko Muršič (1995b): alternativna glasba; Gregor Bulc (1999): alternativna glasba; Alenka Barber Keršovan (1999): rock; Miha Ceglar (2001): hip hop; Peter Stanković (2002): rock; Aljoša Gadžijev (2003): alternativna glasba; Peter Stanković (2006): hip hop.

Tabela 2: Strokovni in znanstveni članki po žanrih

džez	narodno-zabavna glasba	slovenski turbo folk	slovenska popevka	pop	rock	hip hop	alternativna glasba
					2	2	5

Nadalje nas zanimajo dokumentarni in glasbeni filmi. Tudi v tem primeru se osredotočamo na zgolj tiste najbolj reprezentativne, kar v praksi pomeni vsaj srednjemetražne filme, ki so doživeli vsaj minimalno distribucijo. Ker se dokumentarni in glasbeni filmi sicer tako formalno kot tudi vsebinsko precej razlikujejo glede na to, ali so narejeni za splošno distribucijo ali gre za projekte znotraj RTV Slovenija, obe kategoriji obravnavamo ločeno. Če začnemo s filmskimi dokumentarci in glasbenimi filmi, bi jih lahko po njihovi vsebini glede na glasbene žanre, ki jih pokrivajo, postavili nekako takole: FV Video (1983): alternativna glasba; Zemira Alajbegović in Neven Korda (1985): alternativna glasba; Goran Gajić (1988): alternativna glasba; Michael Benson (1996): alternativna glasba; Branko Djurić, Franci Kek in Jurij Moškon (1999): rock; Gregor Andolšek, Anže Verdel (2004): alternativna glasba; Igor Zupe (2006): alternativna glasba; Sašo Podgoršek (2006): alternativna glasba; Rudi Uran (2007): rock; Anže Verdel, Anže Petrič in Miha Čeak (2010): rock; Matjaž Mrak in Robert Šabec (2010): alternativna glasba; Sami Norci in SloRapFan (2010): hip hop; Boris Petkovič (2011): hip hop; in Urša Menart (2011): hip hop. V tabeli je to videti takole:

Tabela 3: Dokumentarni filmi po žanrih

džez	narodno-zabavna glasba	slovenski turbo folk	slovenska popevka	pop	rock	hip hop	alternativna glasba
					3	3	8

Sledijo televizijski dokumentarci. Tu se je v vseh teh letih nabralo veliko materiala, čeprav med vsem še najbolj izstopa obsežna serija *Zlata šestdeseta* ki jo je več let pripravljala Slavko Hren. Rezultati se bodo zaradi številnih izdaj te serije na koncu neogibno vsaj nekoliko nagibali v smer šestdesetih let, ampak navsezadnje je ravno to poudarek, ki nas zanima: kaj se pojavlja kot samoumevni nacionalni popularnoglasbeni standard, kako in zakaj. Ampak najprej žanrska opredelitev vseh s popularno glasbo ukvarjajočih se televizijskih dokumentarcev, do katerih smo prišli po podrobnem pregledu arhiva RTV Slovenija, interneta, medijev in strokovne literature: Andraž Poschl (2007): turbo folk; Boris Kopitar (2009): narodno-zabavna glasba; Slavko Hren (2009a): pop; Brane Bitenc (2009): džez; Boris Kopitar (2009): narodno-zabavna glasba; Zvone Tomac (2009): džez; Dušan Moravec (2010): narodno-zabavna glasba; Jurij Moškon (2010): rock; Miha Tozon (2011): rock in pop; Slavko Hren (2009b): popevka; Slavko Hren (2009c): popevka; Slavko Hren (2009d): popevka; Slavko Hren (2009e): popevka; Slavko Hren (2009f): popevka, džez, klasična in narodna glasba; Slavko Hren (2009g): popevka; Slavko Hren (2009h): popevka; Slavko Hren (2009i): rock; Slavko Hren (2009j): popevka; Slavko Hren (2009k): rock; Slavko Hren (2009l): rock; Slavko Hren (2009m): rock; Slavko Hren (2009n): rock; Slavko Hren (2009o): rock; Slavko Hren (2009p): rock; Slavko Hren (2009q): rock; Slavko Hren (2010a): popevka; Slavko Hren (2010b): popevka; Slavko Hren (2010c): rock; Slavko Hren (2010d): popevka; Slavko Hren (2010e): popevka; Slavko Hren (2010f): popevka; Slavko Hren (2010g): popevka; Slavko Hren (2011): popevka.

Tabela 4: Televizijski dokumentarni filmi po žanrih

džez	narodno-zabavna glasba	slovenski turbo folk	slovenska popevka	pop	rock	hip hop	alternativna glasba
3	3	1	15	2	11		

Na koncu nas zanimajo tudi učbeniki. Pregledali smo vse učbenike za glasbeni pouk in zgodovino, ki so v uporabi v slovenskih osnovnih in srednjih šolah. Zanimivo je, da mnogi od teh popularno glasbo omenjajo zgolj na hitro (če sploh), kar verjetno veliko pove o statusu, ki ga ima popularna glasba v Sloveniji, pri čemer je pomembno, da je še posebej malo omemb slovenskih izvajalcev. Pri tistih, ki ta del domače ustvarjalnosti vseeno pokrivajo, je mogoče identificirati sklice na naslednje žanre: Stane Berzelak (2003): rock; Božo Repe (2007): popevka in alternativna glasba; Milan Burkeljca et al. (2010): rock in alternativna glasba; Ervin Dolenc et al. (2010): rock in alternativna glasba; Albinca Pesek (2010): rock, džez in narodno-zabavna glasba; Breda Oblak (2011): rock, džez, popevka in narodno-zabavna glasba.

Tabela 5: Učbeniki po žanrih

džez	narodno-zabavna glasba	slovenski turbo folk	slovenska popevka	pop	rock	hip hop	alternativna glasba
2	2		2		5		3

4 Razprava

Analiza vsebin vseh pomembnih objav na temo slovenske popularne glasbe kaže, da so različne obravnave tega področja razmeroma partikularne (osredotočene bolj ali manj na posamične primere), hkrati pa zelo neenakomerno posejane med različnimi žanri. Tu je sicer treba takoj poudariti, da na petih ravneh – znanstvene in strokovne monografije, strokovni in znanstveni članki, učbeniki ter filmski in televizijski dokumentarci – izstopajo zlasti televizijski (ne pa tudi filmski) dokumentarci. Medtem ko je na ostalih ravneh analize mogoče kot najbolj pogoste prepoznati izrazito zanimanje za različne urbane žanre – alternativno glasbo, delno pa tudi hip hop in rock – na eni strani in nekaj obravnava narodno-zabavne glasbe na drugi, so televizijski dokumentarci bolj kot na ti dve skrajnosti urbanega oziroma ruralno-tradicionalnega usmerjene na popevko in rock glasbo šestdesetih let.

V skladu s tem lahko torej ugotovimo, da je bolj resna strokovna produkcija na temo slovenske popularne glasbe izrazito polarizirana. Največ pozornosti je namenjene urbanim in glasbeno progresivnim žanrom, nekaj je tudi zanimanja za bolj tradicionalne glasbene zvrsti (narodno-zabavna glasba), televizijska produkcija pa s svojimi oddajami o popevki, rocku šestdesetih let in navsezadnje tudi nekaj oddajami o džez glasbenikih pokriva zlasti tiste žanre, ki so bili nekoč progresivni, danes pa že sodijo v neke vrste popularnoglasbeno »klasiko«. Ko pravimo, da je takšno pokrivanje slovenske popularne glasbe polarizirano, imamo sicer v mislih podrobnost, da si žanri,

za katere je največ strokovnega zanimanja, stojijo nasproti kot predstavniki bodisi zelo progresivnih (alternativna glasba, hip hop) bodisi prepoznavno konservativnih (narodno-zabavna glasba) glasbeni smeri, medtem ko se s tistimi žanri, ki jih posluša večina Slovencev (pop oziroma tisti bolj komunikativen rock (Tomc 2006)), ne ukvarja skoraj nihče. Stvari se resda nekoliko zapletejo, če upoštevamo še televizijske dokumentarne filme, vendar v resnici niti ne tako zelo. Tudi v tem primeru namreč iz polja obravnave izrazito izpada to, kar je verjetno del najširšega lokalnega okusa in za kar bi torej lahko pričakovali, da bo še največ kritiškega zanimanja: popularnoglasbeni »mainstream«. Stvari bodo bolj jasne, če vse obravnave zberemo v eni sami tabeli (tabela 6):

Tabela 6: Vse obravnave po žanrih

džez	narodno-zabavna glasba	slovenski turbo folk	slovenska popevka	pop	rock	hip hop	alternativna glasba
6	9	1	18	2	26	5	24

Kar lahko vidimo tu, je torej skoraj popolna odsotnost kakršne koli temeljite obravnave slovenskega glasbenega »mainstreama«, saj sta bila na temo slovenskega popa posneta zgolj dva televizijska dokumentarca, pri rocku pa zelo velik del obravnave odpade na dele televizijske serije *Zlata šestdeseta*, ki pokrivajo šestdeseta leta, se pravi zgolj na eno, med širšim poslušalstvom verjetno niti ne najbolj priljubljeno obdobje. Vse to pomeni, da večji del domače glasbene produkcije, ki jo ljudje v Sloveniji poslušajo (za več o slovenskem mainstream glasbenem okusu glej Tomc 2006), na ravni bolj resnih obravnav sploh ni naslovljen. To je seveda problematično povsem načelno, hkrati pa tudi konkretno, saj posledično večina Slovencev svojih lastnih popularnoglasbenih izkušenj, spominov in navsezadnje tudi identitet, ki so jih ob tej glasbi izoblikovali, ne more pripeti na nikakršne bolj formalizirane pojmovne okvire oziroma jim slednji celo posredno sugerirajo, da je z njihovimi okusi, s tem pa tudi njihovimi kulturnimi identitetami nasploh nekaj narobe.

V skladu s tem je mogoče zaključiti, da je pri različnih obravnava slovenske popularne glasbe, ki med sabo vzpostavljajo popularnokulturni standard, prišlo do zanimivega obrata. Medtem ko je za glasbene žanre s kulturnih robov, v prvi vrsti alternativno glasbo, značilno tako temeljito kritiško zanimanje, da bi lahko zaključili, da se vsaj na ravni resne refleksije vzpostavlja kot neke vrste popularnoglasbeni standard, je glasba, ki jo posluša večina Slovencev (pop, novejši rock in turbo folk), v kritiških obravnava skorajda popolnoma odsotna in posledično vsaj na tej ravni stoji kot neke vrste »underground«. Razlogi za takšen obrat so nedvomno kompleksni, toda v grobem verjetno drži, da v veliki meri izhajajo iz neorganiziranosti polja preučevanja slovenske popularne glasbe. Tu gre za to, da v primeru, ko raziskovalcev ne vodijo nikakršni sistematični okviri, ti pač pišejo v skladu s svojimi povsem partikularnimi okusi in preferencami, ti pa so neogibno zelo posebni: glasbena zanimanja intelektualcev so seveda precej drugačna od tega, kar posluša večina.

Pri tem nenavadnem obratu, kjer iz študija domače popularne glasbe izpada vse tisto, kar je v resnici popularno, pa je na delu verjetno še vsaj en dejavnik, namreč da

je Slovenija na kulturni ravni izrazito razcepljena. Na eni strani je večinska kultura, za katero je mogoče reči, da je še vedno močno zaznamovana s tradicionalnimi vrednotami in imaginarijem oziroma da je modernizirana zgolj na površini. To je kultura, kjer prevladujejo rustikalne fantazmogorije in nacionalna samovšečnost, o njeni razširjenosti pa verjetno še največ pove izjemno hitra popularizacija slovenskega turbo folka tako rekoč v trenutku, ko se je pojavil (če kaj, potem slovenski zgolj na površini moderniziran tradicionalizem uprizarja ravno ta žanr: medtem ko se na zvočni ravni prepletajo zvoki harmonike in dance-beata, se na ravni kulturnih pomenov različni označevalci sodobnosti dosledno lovijo v okviru tradicionalnega, se pravi seksualizirana dekleta v življenje na kmetiji, športni avtomobili v medij postavljanja pred pivskimi bratci v gostilni, zabave v vaške veselice in postmoderna permissivna seksualnost v žgečkljive avanture na senikih). Na drugi strani stoji kultura bolj svetovljanske urbane populacije. Ta je po obsegu veliko manjša, kljub temu pa ima razmeroma velik vpliv, saj gre za kulturo tistih, ki imajo v družbi največ kulturnega kapitala (izobraženci, umetniki ipd.). Za nas je še posebej pomembna podrobnost, da je slovenska urbana kultura, ki jo na ravni vrednot zaznamuje zlasti zmes političnega liberalizma in socialne občutljivosti, tradicionalno artikulirana na način izrazitega nasprotovanja slovenski konservativni kulturi (t. i. »kulturni boj« med liberalnimi in konservativnimi skupinami se vleče že od sredine 19. stoletja dalje; glej Vodopivec 2006: 81–94). To namreč v praksi verjetno vodi k temu, da se raziskovalci, ki so tako rekoč po definiciji (kot visoko izobražena inteligenca) vezani na urbano kulturo, popularnoglasbenemu »mainstreamu« kot predmetu raziskovanja izogibajo tudi iz povsem načelnih razlogov kot izrazu kulture svojega svetovnonazorskega nasprotnika.

Ker o vsem tem ni bila izvedena nobena raziskava, je možnost, da iz polja preučevanja popularnoglasbeni »mainstream« izpada tudi zato, ker ga mnogi raziskovalci enačijo s slabim okusom tradicionalno usmerjenih povprečnežev, seveda zgolj špekulacija, ki jo je tudi v najboljšem primeru treba jemati kot zgolj možnost. Ne glede na to pa ostaja dejstvo, da med bolj resnimi obravnavami slovenske popularne glasbe skoraj ni zanimanja za tiste zvrsti, ki jih posluša večina, zaradi česar se kot kulturni standard vzpostavlja ne le zgolj ena vrsta glasbe, pač pa tudi vrsta, s katero večina prebivalcev Slovenije nima nikakršne zveze. Tu gre seveda za alternativno glasbo, ki bi bila v izsledkih seveda še bolj prevladujoča, če bi pri analizi upoštevali tudi kakovostne prispevke, ki že dolga leta izhajajo v slovenski glasbeni reviji z najdaljšo tradicijo *Muska*.

Seveda z alternativno glasbo samo po sebi ni nič narobe – ravno nasprotno. Je pa vseeno problem, če se ob odsotnosti kakršne koli premišljene kulturne politike na tem področju kot glasbeni in kulturni standard vzpostavljajo bolj ali manj marginalni žanri, medtem ko skupaj s spregledovanjem vse druge produkcije – v prvi vrsti glasbenega »mainstreama« – v sivi prostor nepomembnosti tone tudi niz pomembnih simbolnih koordinat, po katerih so si in si še vedno posamezniki v Sloveniji osmišljajo svoje vsakdanje življenje. Ko to rečemo, seveda ne mislimo, da so te koordinate pomembne že zaradi tega, ker obstajajo oziroma ker bi bile »naše«. Raziskovanje vseh vrst popularnih žanrov je ravno nasprotno pomembno, ker omogoča prepoznavanje tudi številnih problematičnih vidikov slovenskega vsakdana, na primer izrazitega seksizma slovenskega turbo folka.

5 Zaključek

Pri analizi vsebin različnih obravnav zgodovine slovenske popularne glasbe, ki jih ob odsotnosti bolj sistematičnih institucionaliziranih okvirov razumemo kot najpomembnejšo raven standardizacije slovenske kulturne dediščine na področju popularne glasbe, smo ugotovili, da se te v pomembni meri osredotočajo na različne urbane žanre, med katerimi še posebej izstopa alternativna glasba. Nekaj je tudi zanimanja za klasični rock, tradicionalno narodno-zabavno glasbo in popevko, tisti najbolj priljubljeni glasbeni žanri pa so pokriti redko in tudi v najboljšem primeru zgolj stihijsko. Pri razpravi o rezultatih smo trdili, da je takšno stanje problematično z več vidikov. Najprej gre za povsem načelno vprašanje, da velik in pomemben del produkcije slovenske popularne glasbe na ta način ostaja kritičsko oziroma znanstveno nereflektiran. Pomembno je tudi, da se s spregledovanjem glasbenega mainstreama odrekamo možnosti kritične refleksije različnih morebitnih problematičnih vidikov glasbe, ki je na Slovenskem najbolj prisotna. In končno, skoraj izključno zanimanje za različne robne žanre v praksi pomeni, da številne popularne identitete, ki so se v desetletjih prisotnosti popularne glasbe na Slovenskem razvile, danes nimajo nobenega referenčnega okvira, znotraj katerega bi se osmišljale.

V skladu s povedanim bi bilo mogoče zaključiti, da se z vsebinskimi poudarki pri preučevanju slovenske popularne glasbe vzpostavlja nekaj, kar bi lahko imenovali »elitizem alternativne glasbe«. Tu je pomembno, da ta ni problematičen zgolj iz zgoraj omenjenih načelnih razlogov, saj gre še pred tem za neke vrste *contradiction in terms*: medtem ko je za alternativno glasbo na idejni ravni praviloma značilna kritika različnih vidikov družbenega izključevanja, se pri obravnavah slovenske popularne glasbe, kjer prevladujejo prav spoprijemi z alternativno glasbo, dogaja natanko to, se pravi izključevanje velikega dela domačih glasbenih izrazov, s tem pa tudi kulture in popularnih identitet običajnih ljudi, za katere se politično izrazito levičarsko usmerjena slovenska alternativna glasbena scena vsaj načelno bori.

Zdi se, da bi bilo mogoče zaplete, ki nastajajo zaradi izrazito selektivnih spoprijemov z bogastvom slovenske kulturne dediščine na področju popularne glasbe, še najlažje rešiti na način boljše organizacije institucionalnega preučevanja. Ta že po definiciji vzpostavlja bolj sistematične okvire za delo, s tem pa onemogoča, da bi – tako kot se to dogaja sedaj – nereflektirane vrednotne sodbe in subjektivni (fenovski) okusi raziskovalcev krivile raziskovalne rezultate že na ravni izbora predmeta preučevanja. Ampak tu je treba biti previden, saj tudi institucionalni okviri pogosto delujejo zelo pristransko in selektivno – le da na drugačen način. V skladu s tem se zavzemamo za institucionalizacijo, ki pa bo že v jedru usmerjena kar se da na široko in ne bo že vnaprej zamejena z definicijami tega, kaj je pomembno za slovensko državo, identiteto, narod ali kakršen koli podoben apriorni (hkrati pa zgodovinsko kontingenčen) konceptualni okvir.

Literatura

- Barber Keršovan, Alenka (1999): Na sledi kulturni identiteti: kaj je »slovenskega« v slovenski rock glasbi? *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 39 (1): 4–9.
- Bašin, Igor (2006): *Novi Rock: Rockovski festival v Križankah, 1981–2000*. Maribor: Sub-kulturni azil.
- Bašin, Igor, in Janez Weiss (ur.) (2010): *Alternativa na margini: 20 let MKK BK: [1990–2010]*. Črnomelj: MKK BK.
- Bavčar Igor (ur.) (1985): *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: Kresija.
- Beranič, Gorazd, Dušan Hedl, in Viljem Muzek (ur.) (1994): *Bili ste zraven: Zbornik o rock kulturi v severovzhodni Sloveniji*. Pesnica, Ptuj: Frontier, ZKO.
- Berzelak, Stane (2003): *Zgodovina 2 za tehniške in druge strokovne šole*. Ljubljana: Modrijan.
- Beranič, Gorazd, Karno Bozi, Romeo Strakl, Said Beslagić, Natalija Jurse, in Bojan Tomazic (ur.) (1998): *Sprav' mo se kam!: Vodič po rock kulturi severovzhodne Slovenije: Kažirokopot Po Sloveniji: [Klubi, Založbe, Bendi]*. Maribor: KURD v okovih, Založba Vebo.
- Bulc, Gregor (1999): Afera Strelnikoff kot moralna panika. *Časopis za kritiko znanosti*, 27 (195/196): 201–224.
- Burkeljca, Milan, Dobnik, Jerica, Mirjanič, Anita, Pačnik, Helena, Snoj, Damjan, Verder, Helena, in Zuljan, Anka (2010): *Raziskujem preteklost 9: učbenik za zgodovino za 9. razred osnovne šole*. Ljubljana, Rokus Klett.
- Cegljar, Miha (2001): Sovražni govori kot sestavni del rap glasbe: primera Klemen Klemen in Dandrough. *Poročilo Skupine za spremljanje nestrpnosti*, (1): 154–169.
- Dolenc, Ervin, Gabrič, Aleš, in Rode, Marjan (2010): *Koraki v času. 20. stoletje: zgodovina za 9. razred devetletke*. Ljubljana DZS.
- Gadžijev, Aljoša (2003): *Laibach – »zvoki naše govorice«* (nekateri filozofski in sociološki vidiki sodobne glasbeno-umetniške ustvarjalnosti). *Anthropos: časopis za psihologijo in filozofijo ter za sodelovanje humanističnih ved*, 35 (1): 289–368.
- Golob, Tadej, in Vlado Mihelj (2008): *Zgodba iz prve roke: [Zoran Predin]*. Ljubljana: Študentska založba.
- Hmeljak, Franko, in Kameleoni (1995): *Kameleoni: 1965–1995*. Koper: Capris, društvo za oživljanje starega Kopra.
- Jercog, Aleks, Saša Martelanc, Brigita Avsenik, in Ansambel bratov Avsenik (2005): *S pesmijo našo: 50 let ob Avsenikovi glasbi na Tržaškem in Goriškem*. Roncade: Grafiche Giflex.
- Jercog, Aleks, in Saša Martelanc (2008): *S polko v svet: glasbene poti bratov Avsenik*. Begunje: Avsenik.
- Lavš, Marjana (2006): *Marjana: Zvezde padajo v noč*. Založba Sanje, Ljubljana.
- Lovšin, Peter, Peter Mlakar in Igor Vidmar (ur.) (2002): *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*. Ljubljana: Cankarjeva založba in ROPOT.
- Medved, Drago, Oto Pestner, in New Swing Quartet (2003): *New Swing Quartet*. Velenje: Pozoj.
- Middleton, Richard (2002). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Muršič, Rajko (1995a): Ustvarjalna igra domnevanja in napačnega razumevanja: antropološka terenska raziskava punk rocka v dveh slovenskih vaseh. *Etnolog*, 56 (5): 257–281.
- Muršič, Rajko (1995b): Besedila punk rock skupin iz Slovenskih goric: legitimacijski odsev lokalne mladinske podkulture z globalnimi razsežnostmi. *Traditiones – Inštitut za slovensko narodopisje*. Ljubljana, 25: 341–352.

- Muršič, Rajko, in Gorazd Beranič (ur.) (1995): Center za dehumanizacijo: etnološki oris rock skupine. Pesnica: Frontier, ZKO.
- Muršič, Rajko (2000): Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu. Ceršak: Subkulturni azil.
- Oblak, Breda (2011): Glasba v 20. stoletju: učbenik za glasbeno vzgojo: 9. razred devetletne osnovne šole. Ljubljana: DZS.
- Orlek, Zdenko Matoz, in Branko Klančar (2009): Orlek: 20 let knap'n'rolla. Trbovlje, Ljubljana: Tiskarna Tori, Sanje.
- Pesek, Albinca (2010): Glasba nekoč in danes: učbenik za glasbeno vzgojo v 9. razredu osnovne šole. Ljubljana: Rokus Klett.
- Repe, Božo (2007): Sodobna zgodovina: zgodovina za 4. letnik gimnazij. Ljubljana: Modrijan.
- Shuker, Roy (1997): Understanding Popular Music. London: Routledge.
- Sivec, Ivan (1999): Brata Avsenik. Evropski glasbeni fenomen iz Begunj na Gorenjskem. Mengeš: ICO.
- Sivec, Ivan (2004): En godec nam gode: Lojze Slak. Ljubljana: Januš.
- Stanković, Peter (2002): Uporabe »Balkana«: rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih. Teorija in praksa, 39 (2): 220–238.
- Stanković, Peter (2006): Hip hop v Sloveniji: ali obstaja lokalno specifičen vzorec prevzemanja značilnosti žanra? Družboslovne razprave, 22 (51): 93–112.
- Tomc, Gregor (1989): Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Knjižnica revolucionarne teorije.
- Tomc, Gregor (2006): »Glasbeni potrošniki v Sloveniji«. Tipkopolis.
- Velikonja, Mitja (2002): »Ex-home: 'Balkan culture' in Slovenia after 1991«. V S. Resic in B. Törnquist-Plewa (ur.): The Balkans in Focus: Cultural Boundaries in Europe: 189–207. Lund: Nordic Academic Press.
- Velikonja, Varja (2010): Vprašajte Alico: re-vizija kot način ustvarjanja: izbrani portreti glasbenic z obrobja popularne glasbe. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- Vodopivec, Peter (2006): Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja. Ljubljana: Modrijan.
- Zevnik, Luka (2012): »Popular music heritage in Slovenia: a theoretical and empirical exploration«. Tipkopolis.
- Žižek, Slavoj (1983): Vloga nezavednih fantazem v procesu oblikovanja identitete Slovencev – Punk kot družbeni fenomen: raziskovalno poročilo. Ljubljana: RSS.

Filmski in dokumentarni viri:

- 4 koncerti za Buldožer in ... [dok. film]. (2007) Rudi Uran (rež.). Maribor: Kramberger & Uran.
- 80 let Slavka Avsenika [dok. film]. (2009). Boris Kopitar (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Big Foot Mama – Tist' dan v tednu [dok. film] (2010). Anže Verdel, Anže Petrič in Miha Čeak (rež.). Ljubljana: Benjamin produkcija.
- FV Video: Disco FV [dok. film]. (1983). FV Video (rež.). Ljubljana: FV Video.
- Gremo na morje, gremo na sonce: 30 zmagovalcev Melodij morja in sonca [dok. film]. (2009). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.

- Iskanje izgubljenega časa [dok. film]. (1985). Zemira Alajbegović, Neven Korda (rež.). Ljubljana: FV Video/ŠKUC Forum.
- Kuzle [dok. film]. (2010). Matjaž Mrak in Robert Šabec (rež.). Idrija: Friendly Production.
- Laibach: Zmaga pod soncem [dok. film]. (1988). Goran Gajić (rež.). Beograd: Avala Films.
- Mia Žnidarič in Nevidni orkester [dok. film]. (2009). Brane Bitenc (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Od mladeniča do lipicanca: dokumentarni film o Andreju Šifrerju [dok. film]. (2011). Miha Tozon (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Pankrti: Dolgcajt [dok. film]. (2006). Igor Zupe (rež.). Ljubljana: Nord Cross Production.
- Polka! The Movie [dok. film]. (2010). Dušan Moravec (rež.). 2010. Ljubljana: RTV SLO.
- Predictions of Fire [dok. film]. (1996). Michael Benson (rež.). Ljubljana: Kinetikon Pictures in RTV Slovenija.
- Razdružene države Amerike: Laibach 2004 US Tour [dok. film]. (2006). Sašo Podgoršek (rež.). Ljubljana: Divided Artists; London: Mute Records London.
- Rock Otočec 1998 [dok. film]. (1999). Branko Đurić, Franci Kek, Jurij Moškon (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Rock Otočec prvih deset let [dok. film]. (2010). Jurij Moškon (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Spomini Lojzeta Slaka: 45 let Ansambla Lojzeta Slaka [dok. film]. (2009). Boris Kopitar (rež.). Ljubljana: RTVSLO.
- Srečna Mladina [dok. film]. (2004). Gregor Andolšek, Anže Verdel (rež.). Ljubljana: Benjamin Produkcija.
- The dokumentarc [dok. film]. (2010). Sami Norci in SloRapFan (rež.). Ljubljana: SloRapFan in Sami Norci.
- Turbo folk pod Triglavom [dok. film.]. (2007). Andraž Poschl (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- V letu hip hopa [dok. film] (2011). Boris Petkovič (rež.). Ljubljana: Katapult/Luksuz produkcija.
- Veš, poet, svoj dolg? [dok. film]. (2011). Urša Menart (rež.). Ljubljana: Vest.si.
- Vokalna skupina Bit [dok. film.]. (2009). Zvone Tomac (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z avtorji: Miroslav Košuta [dok. film]. (2009a). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija s Tatjano Gros [dok. film]. (2009b). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Evo Sršen [dok. film]. (2009c). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Alfijem Nipičem [dok. film]. (2009d). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Jožetom Kampičem [dok. film]. (2009e). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija s Sonjo Gaberščak [dok. film]. (2009f). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z avtorji: Dušan Porenta [dok. film]. (2009g). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z avtorji: Jernej Jung in Deliali [dok. film]. (2009h). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Pero Dimitrijevič in Vladimir Stiasny [dok. film]. (2009i). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.

- Zlata šestdeseta – nostalgija z beatniki: Prolog – iskanje korenin beata na Slovenskem [dok. film]. (2009j). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z beatniki: Dejvi Hrušovar in Bele vrane [dok. film]. (2009k). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z beatniki: Kameleoni in Danilo Kocjančič [dok. film]. (2009l). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z beatniki: Kameleoni in Vanja Valič [dok. film]. (2009m). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z beatniki: Janez Bončina - Benč [dok. film]. (2009n). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z beatniki: Tomaž Domicelj [dok. film]. (2009o). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Brati Boštjančič [dok. film]. (2010p). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z beatniki: epilog [dok. film]. (2009q). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Beti Jurkovič [dok. film]. (2010a). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Mihom Jazbinškom in Legendami [dok. film]. (2010b). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Mitijo Cerarjem in Katjo Levstik [dok. film]. (2010c). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Metko Štok [dok. film]. (2010d). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Otom Pestnerjem [dok. film]. (2010e). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta: Nostalgija z Edvinom Flisarjem [dok. film]. (2010f). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.
- Zlata šestdeseta – nostalgija z avtorji: Slovenci na pesmi Evrovizije [dok. film]. (2011). Slavko Hren (rež.). Ljubljana: RTV SLO.

Summary

History of Slovenian popular music is one of the most under-researched segments of Slovenian cultural heritage. Besides everything, there has not been published one single comprehensive overview of the history of Slovenian popular music yet. It appears, however, that there is a level, which functions as kind of substitute for the absent official work. This is primarily the extensive research in different particular musicians and music genres in Slovenia, made by different scholars and experts unaffiliated to the institutions that deal with Slovenian cultural heritage. The question in this respect is what kind of understanding of the Slovenian popular music emerges in this research. In order to answer this question, author conducts a content analysis of all Slovenian scientific and expert monographs, scientific and expert articles, film and TV documentaries as well of school textbooks, that at least some segment address Slovenian popular

music. The results show that scholar and expert work, which touch on Slovene popular music is, for the most part, polarised. It covers either urban genres on the one side of the musical spectrum, or traditional folk-pop music on the other, with the exception of television production, which focuses predominantly on popevka and documentaries on jazz and 60s rock.

What is notable in this respect is almost complete absence of any thorough analysis of Slovene popular mainstream music. Only two television documentaries exist, for example, on the subject of Slovene pop. Or to put it slightly differently: while research interest of different influential popular music enthusiasts and scholars covers in detail many music genres on the cultural margins, establishing alternative music as some kind of cultural standard, music that the majority of Slovenes listens to (pop, contemporary rock, turbo folk) is almost completely neglected in critical debates and functions therefore as some sort of “underground”.

There is, of course, nothing wrong with alternative music as such. But it is at least slightly problematic if, in absence of any kind of systematic cultural politics, more or less marginal music genres are established in Slovenia as a musical and cultural canon. In this way, an important part of Slovene music tradition, as well as a series of essential symbolic coordinates used by the majority of Slovenes to make sense of their everyday lives are overlooked. Researching all kinds of popular genres is, after all, important also because it allows one to identify numerous problematic aspects of Slovene everyday life, such as the explicit sexism of Slovene turbo folk, as mentioned in the overview of the history of Slovene popular music which precedes the content analysis as a historical framework.

But what might be a solution for this state of affairs? It would seem that better organisation of Slovenian institutions that have a responsibility to taking care of Slovene popular music heritage would be an important step forward. This would produce more systematic frameworks for analysis and prevent different value judgments and the subjective tastes of popular music enthusiasts from influencing the results already on the level of choosing the subject of analysis. It should be noted, however, that institutional frameworks often possess their own bias and work very selectively, only in a different way (usually in accordance with dominant definitions of what is supposedly important for the Slovene state, identity, nation, or any other a priori conceptual framework). In this sense, it might perhaps be best to call for institutionalisation, together with the continuation of the enthusiastic and unorganised work from different independent scholars, researchers, and popular music fans in Slovenia. It would seem that, in this manner, biases of these respective parties would at least partially cancel each other out.

Podatki o avtorju:

izr. prof. dr. Peter Stanković

Fakulteta za družbene vede

Kardeljeva ploščad 5, 1000 Ljubljana

e-naslov: *peter.stankovic@fdv.uni-lj.si*