

K105K

PETER STANKOVIĆ

**SIMBOLNI IMAGINARIJ
SODOBNE SLOVENSKE
NARODNOZABAVNE GLASBE**

Ljubljana, 2021

Peter Stanković
Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe

Knjižna zbirka KIOSK

Uredniki zbirke: Breda Luthar, Dejan Jontes, Peter Stanković

Copyright © po delih in v celoti FDV, 2021

Fotokopiranje in razmnoževanje po delih in v celoti je prepovedano.

Vse pravice pridržane.

Izdajatelj: UL, Fakulteta za družbene vede, Založba FDV

Za založbo: Iztok Prezelj, dekan

Recenzenta: Maruša Pušnik in Jernej Mlekuž

Naslovnica: Tomaž Dobravc

Prelom: Zavod Vizar

Tisk: Primitus d. o. o.

Tisk na zahtevo

Izid knjige je podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

784.69.045(497.4)
316.773.2

STANKOVIĆ, Peter

Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe / Peter Stanković.
- Ljubljana : Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, 2021. - (Knjižna zbirka Kiosk)

ISBN 978-961-295-000-2
COBISS.SI-ID 82667779

Kazalo

Uvod	7
Slovenska narodnozabavna glasba	11
Metodologija	31
Analiza	39
Ugotovitve	119
Literatura	151
Recenziji	157

Uvod

Slovenska narodnozabavna glasba je kljub temu, da v Sloveniji predstavlja enega najpomembnejših označevalcev tradicije, razmeroma nov glasbeni žanr. Pojavila se je namreč šele na začetku petdesetih let 20. stoletja, ko sta brata Vilko in Slavko Avsenik lokalni (gorenjski) glasbeni idiom posodobila z novo kombinacijo glasbil in udarnejšim ritmom polke (glejte Sivec 1999, 34–39). Se je pa narodnozabavna glasba hitro prijela: že v nekaj letih je postala slovenski popularni standard, kar je do neke mere še vedno, čeprav se je njen družbeni status v desetletjih, ki so pretekla, pogosto spreminjal.

Glede na izjemno priljubljenost slovenske narodnozabavne glasbe zadnjih približno sedemdeset let je nenavadno, da o tem žanru ni bila opravljena še niti ena sama resna raziskava (primerjajte Bibič 2014, 13). Vzrok za to je verjetno, da se v Sloveniji raziskovalci¹ pri analizah osredinjajo zlasti na različne njim samim ljube glasbene žanre, v prvi vrsti na progresivno in alternativno glasbo (glejte Stanković 2014). S tem ni nujno nič narobe, je pa vseeno težko spregledati, da imamo posledično v Sloveniji različne robne glasbene žanre razmeroma dobro raziskane, o *mainstream* žanrih, ki jih posluša večina Slovencev in ki posledično tudi najbolj vplivajo na slovenski vsakdan, pa ne vemo veliko.

V pričujoči razpravi bomo torej poskusili ta primanjkljaj korigirati in se spoprijeti s slovensko narodnozabavno glasbo. Ker pa je to obsežen glasbeni žanr, ki vključuje različne pomene, glasbene konvencije, besedila, vizualne estetike,

1 Splošni izrazi, ki so v besedilu uporabljeni v moški spolni slovnični obliki, so mišljeni kot nevtralni za moške in ženske.

reference, oblikovalske rešitve in podobno, ga v dolžini ene same študije ne bomo mogli obravnavati z vseh zornih kotov. Pri analizi se bomo posledično osredotočili zlasti na vidik, ki je pri slovenski narodnozabavni glasbi vsaj na prvi pogled najzanimivejši: na njen svojevrsten simbolni imaginarij, ki slovenske ljubitelje glasbe kljub svoji posebnosti – ali pa mogoče ravno zaradi nje – očitno vztrajno privlači.

Takšna raziskovalna usmeritev je pomembna zaradi vsaj dveh razlogov. Prvega smo že omenjali: gre za preprosto dejstvo, da je narodnozabavna glasba na Slovenskem precej priljubljena, zaradi česar lahko domnevamo, da njene vsebine in pomenske asociacije na posameznike iz tega prostora močno vplivajo. Povedano nekoliko drugače, če želimo družboslovci razumeti sodobno slovensko družbo, moramo razumeti tudi (če že ne najprej) pomenske okvire, ki posameznike pri njihovih vsakdanjih praksah in odločitvah usmerjajo. Drugi razlog je povezan z razvojem slovenske narodnozabavne glasbe. Kljub njeni sorazmerni statičnosti se namreč tudi slovenska narodnozabavna glasba razvija in spreminja. Ta podrobnost je za nas pomembna, ker lahko pomeni, da popularne predstave, ki jih imamo o tem žanru (»goveja« glasba za nizkoi-zobražene ljudi s podeželja), danes mogoče niti ne držijo več.

Skladno z zapisanim nas v raziskavi ne bo zanimal simbolni imaginarij slovenske narodnozabavne glasbe na splošno, ampak se bomo osredinili zlasti na simbolni imaginarij *sodobne* slovenske narodnozabavne glasbe. Do ključnih prvin tega simbolnega imaginarija bomo poskusili priti s pomočjo analize besedil in videospotov dvajsetih v trenutku obravnave najbolj priljubljenih skladb tega žanra.

Preden nadaljujemo, moramo opredeliti koncept simbolnega imaginarija. V družboslovju obstajata v osnovi dva pristopa k analizi kulture. Prvi razume kulturo predvsem kot rezultat različnih družbenih procesov (šolska primera sta funkcionalizem in marksizem). Drugi kulturo nasprotno razume kot avtonomno oziroma produktivno v smislu, da različni kulturni registri družbo šele strukturirajo (v sociologiji velja za začetnika tega pristopa nemški sociolog Max Weber) (primerjajte Smith in Riley 2009, 3). Na tem mestu ni

potrebe, da bi se spuščali v razpravo o relativnih prednostih in slabostih obeh razumevanj, saj se avtorji obeh šol strinjajo, da kultura, kakor koli že avtonomna oziroma neavtonomna, na ravni vsakdanjih praks odločilno zaznamuje načine, kako posamezniki razumemo same sebe in svet okrog nas, s tem pa močno usmerja naše delovanje. Avtorji to vlogo opredeljujejo v okviru svojih širših teoretskih razmislekov kot ideologijo (Marx), zaloge védenja (Schütz), diskurze (Foucault), simbolno (Lacan), latentno ohranjevanje vzorca (Parsons) in podobno. Na tem mestu nas implikacije teh konkretnih opredelitev ne zanimajo, tako da bomo kulturo v nadaljevanju razumeli že kar v omenjenem splošnem smislu, o katerem obstaja široko strinjanje med vsemi naštetimi (in tudi številnimi drugimi) avtorji, tj. kot zbirko vseh tistih pomenov, samoumevnosti, popularnih predstav, konceptov, pojmov, zdravorazumskih teorij, tipov, stereotipov in podobno, s pomočjo katerih se posamezniki orientiramo v svojem družbenem in naravnem okolju. To zbirko bomo poimenovali simbolni imaginarij, pri čemer uporabljamo formulacijo imaginarij med drugim tudi zato, ker želimo poudariti, da so ti registri v pomembni meri strukturirani okrog različnih podob (idealnega življenja, stvari, kot si jih predstavljamo, da bi morale biti, in podobno). Ključno pri tem je, da se različni imaginariji med seboj razlikujejo in da so povezani z različnimi družbenimi konteksti (z ekonomskimi, s političnimi, pravnimi in podobno). Skladno s tem nas bo v raziskavi zanimalo dvoje: prvič, katere so posebnosti simbolnega imaginarija sodobne slovenske narodnozabavne glasbe in, drugič, vprašanje, kako se te posebnosti povezujejo s širšimi družbenimi okoliščinami in strukturami. Zadnje je seveda še posebej pomembno, toda ker zaradi neraziskanosti področja sploh ne vemo, kakšen je sploh ta imaginarij, se bomo pri analizi v prvi vrsti vseeno osredinili zlasti na poskus njegove identifikacije v konkretnem primeru sodobne slovenske narodnozabavne glasbe. O povezavah z različnimi konteksti bomo seveda poskusili razmišljati, vendar pa je natančnejša analiza teh povezav naloga morebitnih prihodnjih projektov na to temo.

Slovenska narodnozabavna glasba

Popularna glasba je širok pojem, ki ga je posledično težko opredeliti. Eden izmed najbolj znanih raziskovalcev popularne glasbe, Richard Middleton, je zapisal, da bi bilo verjetno še najlažje, če bi sledili vzoru znamenite opredelitve ljudskih pesmi kot »vseh pesmi, ki obstajajo, saj še nikoli nisem slišal, da bi jih prepevali konji« (Middleton v Shuker 1997, 6). Strogo gledano, je namreč tudi vsa glasba popularna, saj je vsaka skladba popularna pri vsaj kom (Shuker 1997, 6). Težava s tako široko definicijo pojma je, da nima nikakršne analitične vrednosti. Shuker v tem smislu predlaga, da popularno glasbo opredelimo bolj specifično, pri čemer pravi, da moramo pri tem upoštevati vsaj dve ravni. Prva je muzikološka: popularna glasba je mešanica različnih glasbenih tradicij, slogov in vplivov, ki jih povezuje močna ritmična komponenta in pretežno (vendar ne izključno) opiranje na električno ojačitev. Druga raven pa je socioekonomska: popularna glasba je zgolj tista glasba v nakazanem muzikološkem okviru, ki je narejena za množični, pretežno mladinski trg (Shuker 1997, 10).

Ker se Slovenija nahaja na globalni kulturni periferiji oziroma polperiferiji (odvisno od definicije), je treba pri razpravi o slovenski popularni glasbi upoštevati tudi prostorski vidik. V popularni glasbi obstaja namreč nekaj zelo izrazitih glasbenih središč (v prvi vrsti so to Združene države Amerike in Velika Britanija),² od koder prihaja večina najuspešnejših izvajalcev, na periferijah in polperiferijah pa jim samo bolj ali manj ustvarjalno sledimo. Ključno pri tem je, da popularna

2 V zadnjem času pa se vsaj v azijskem kontekstu na to mesto prebijata tudi Japonska in Južna Koreja.

glasba (kot tudi popularna kultura na splošno) na periferijo in polperiferijo ne prihaja kar počez. Raziskave so pokazale, da jo prevzemajo zlasti višji sloji, ki imajo, prvič, dovolj denarja za medije, s pomočjo katerih jo je mogoče konzumirati (nekoč so bili to zlasti radijski sprejemniki in gramofoni, danes pa gre v prvi vrsti za računalnike in pametne telefone), in drugič, tudi dovolj kulturnega kapitala, da jo lahko razumejo oziroma smiselno vključijo v svoje simbolne registre. Revnejši in slabše izobraženi sloji na drugi strani konzumirajo pretežno tradicionalno ali zgolj na površini modernizirano tradicionalno kulturo (Tunstall v Negus 2009, 174). Vse to omenjamo tudi zato, ker bi slovensko narodnozabavno glasbo precej težko razumeli kot popularno glasbo v ožjem smislu definicije, kot jo je podal Roy Shuker (slovenska narodnozabavna glasba se ne opira nujno na električno ojačitev in tudi ni pretežno usmerjena na mladinski trg). Od popularne glasbe se razlikuje tudi po svojem izrazitem zvočnem in vsebinskem tradicionalizmu (primerjajte Galič 2012), tako da je verjetno primernejše, če jo prištejemo med zgoraj omenjene zgolj na površini modernizirane tradicionalne glasbene žanre.

Da gre za zgolj na površini modernizirano glasbo, ki jo konzumirajo v prvi vrsti nižji in slabše izobraženi sloji, potrjuje tudi raziskava o kulturnih okusih, ki jo je izpeljala Breda Luthar. Rezultati so namreč avtorici pokazali, da narodnozabavno glasbo cenijo predvsem pripadniki t. i. domačijskega in pasivnega domačijskega tipa kulturnih okusov, za katera je značilna nizka umeščenost na družbeni razredni in statusni hierarhiji (Luthar 2012, 24–29). Za posameznike teh tipov je poleg tega značilno, da so razmeroma slabo izobraženi, starejši, politično orientirani na desno, prihajajo iz bolj ruralnega okolja in se redko kulturno udeležujejo. Posamezniki, ki se po drugi strani na hierarhiji okusov umeščajo višje, še posebej pa tisti, ki so na samem vrhu (elita A v klasifikaciji kulturnih tipov, kot jo je postavila Breda Luthar), temu nasprotno do narodnozabavne glasbe izkazujejo izrazito distanco (Luthar 2012, 23).

Vseeno pa je treba biti pazljiv in se izogibati prehitrim posplošitvam. Če ne drugega se tudi zgolj na površini modernizirani glasbeni žanri razvijajo, tako da nas bo torej v

analizi zanimalo, kateri so sploh aktualni vsebinski poudarki v slovenski narodnozabavni glasbi. Preden nadaljujemo, pa vsaj na hitro pogledjmo še nastanek in razvoj žanra do tega trenutka.

Slovenska narodnozabavna glasba izhaja iz slovenske ljudske glasbe. Tu so imeli posebno vlogo ljudski godci, tj. ljubiteljski glasbeniki, ki so igrali različna glasbila (najpogosteje violino)³, s katerimi so v prostem času oziroma ob različnih posebnih priložnostih (plesih, praznovanjih, pomembnih življenjskih dogodkih itn.) zabavali občinstvo (spletni vir 1). Pomemben premik se je zgodil konec 19. stoletja, ko se je na območju današnje Slovenije pojavila harmonika (prvo patentirano glasbilo s tem imenom je leta 1822 v Berlinu izdelal Christian Friedrich Ludwig Buschmann (spletni vir 2), pri čemer se je v naših krajih udomačila predvsem tako imenovana diatonična harmonika (po domače: *frajtonarica*)). Gre namreč za zelo ekspresivno in hkrati nadvse praktično glasbilo, ki je omogočalo, da so se začeli glasbeno udeleževati tudi posamezniki brez posebnega glasbenega predznanja. Bratko Bibič v svoji knjigi *Harmonika za butalce* razlaga, da gre tu zlasti za različne organološke in konstrukcijske lastnosti harmonike, v prvi vrsti za zaprt sistem (po)vezav več tonov v posamične akordične *clustre*, ki so urejeni glede na temeljni harmonsko-tonalni dispozitiv t-d-sd, in temu komplementarne enotonske melodične linije (Bibič 2014, 35). Pomembna je tudi podrobnost, da je harmonika razmeroma glasno glasbilo, tako da je lahko godec z njo nadomestil celotne ansamble ljudskih godcev z drugimi glasbili. V tem pogledu je bil harmonikar celo neke vrste prototip orkestra ali glasbene skupine v eni osebi (*one-man band*) (Bibič 2014), pri čemer pa moramo nemudoma poudariti, da prehod na harmoniko ni bil povsem preprost ali linearen proces. Mnogi so ji namreč zaradi njene preprostosti tudi nasprotovali, v elitnih krogih resne glasbe pa je nikoli

3 Razširjene so bile tudi piščali, viole, kontrabasi in podobno. V Beli krajini in nekaterih drugih obmejnih krajih so bile še posebej priljubljene tudi tamburice (glejte Rauch 2016, 92).

niti niso sprejeli.⁴ V mestih je posledično ostala zlasti glasbilo ulice in plesnih lokalov (Bibič 2014, 30), na podeželju pa se je še dolgo srečevala z obsodbami prakticirajočih glasbenikov in čuvarjev tradicionalnih glasbenih idiomov (Bibič 2014, 30).

Ne glede na ta nasprotovanja pa se je harmonika v slovenski ljudski glasbi zasedla zelo temeljito. Zgovorna ilustracija so prizori veselice v drugem slovenskem igranem celovečernem filmu *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932), v katerem je harmonika v središču pozornosti. Ne povsem nepomembna podrobnost je tudi dejstvo, da je bila harmonika osrednje glasbilo slovenskih partizanov, tj. v smislu, da je bila očitno takrat že tako razširjena, da se je tudi partizansko glasbeno življenje vrtelo predvsem okrog tega glasbila. Bratko Bibič v tej povezavi opozarja, da je bila harmonika celo eden izmed najpomembnejših elementov partizanske ikonografije in sonografije (Bibič 2014, 144). Je pa tu vseeno treba izpostaviti, da se harmonika ni prijela v čisto vseh slovenskih pokrajinah. Pomurje je na primer zgodovinsko vezano na posebno melodiko madžarske ljudske glasbe, ki je diatonična harmonika s svojimi vgrajenimi durovskimi lestvicami ne more ujeti. Tamkajšnji glasbeniki si torej s tem glasbilom niso mogli pomagati in so ostali pri citrah in drugih pri njih uveljavljenih glasbilih.

Za prehod iz ljudske glasbe v to, kar danes imenujemo slovenska narodnozabavna glasba, sta najzaslužnejša brata Slavko in Vilko Avsenik, ki sta – kot že omenjeno – na začetku petdesetih let 20. stoletja lokalni glasbeni idiom posodobila z novo kombinacijo glasbil in udarnejšim ritmom polke. Avtor večine njunih skladb je bil Slavko, glasbeni samouk iz Begunj na Gorenjskem, ki je z igranjem diatonične harmonike na različnih veselicah in drugih podobnih prireditvah najprej samo dopolnjeval svoj redni zaslužek (kot mladenič je treniral za smučarskega skakalca, potem pa sta z ženo za nekaj časa

4 Izjema je bilo zgolj razmeroma kratko obdobje na približno polovici 19. stoletja, ko se je v meščanskih domovih uveljavila kot glasbilo za ženske. To je trajalo nekaj desetletij, potem pa je množična proizvodnja harmoniko pocenila in s tem tudi približala nižjim slojem, zaradi česar je v meščanskih krogih hitro izgubila svojo privlačnost (glejte Bibič 2014, 36–40).

prevzela domačo gostilno in se končno preselila v Ljubljano, kjer je Slavko delal kot pletilec v tovarni nogavic Tonosa). Ljudi, ki so ga poslušali, sta prevzela zlasti njegov naravni talent⁵ in inovativen način igranja.⁶ Leta 1953 se je Slavko udeležil avdicije na Radiu Ljubljana. Po uspešno prestanem preskusu je začel nastopati v redni tedenski oddaji, namenjeni domači glasbi, *Četrtek večer*. Najprej je igral harmoniko kot solist, potem pa sta se mu pridružila še kitarist Lev Ponikvar in basist Jože Kelbl. Ko mu je začelo zmanjkovati skladb, je začel pisati nove, pri čemer je kmalu spoznal, da ima za skladanje veliko talenta. Kmalu za tem je v zasedbo vključil še brata Vilka Ovsenika,⁷ ki je bil šolan glasbenik in je v tem času igral klarinet v Adamičevem Plesnem orkestru RTV Ljubljana. Novo skupino sta brata poimenovala Gorenjski kvartet, v njej pa sta poleg Slavka na harmoniki in Vilka na klarinetu sodelovala še Franc Košir na trobenti in Franci Ogrizek na baritonu. Skladbe je pisal Slavko, Vilko pa jih je aranžiral, kar je ostala praksa vseh 37 let delovanja ansambla. Leta 1955 se je zasedbi na Slavkovo pobudo pridružil še kitarist Lev Ponikvar.⁸ Tako je nastal Gorenjski kvintet, ki je v tujini nastopal pod imenom Oberkrainer Quintett (podatki povzeti po Jercog 2017; spletni vir 10; Slavko Avsenik v Zorman 2013).

-
- 5 Slavkova žena Brigita je pozneje povedala, da je znal Slavko skladbe, ki jih je slišal po radiu, ponoviti na klavirju kar iz prve. To jo je tako prevzelo, da se je nemudoma odpovedala kakršnim koli lastnim glasbenim ambicijam (pred tem se je nekaj let učila klavir) (Jercog 2017, 28).
 - 6 Slavko Avsenik je pozneje povedal, da je bila njegova inovacija pri igranju harmonike zlasti v tem, da je začel iz svoje harmonike izvabljati tudi različne ritmične in harmonske poudarke. Ti so bili namreč pred tem običajno domena drugih spremljevalnih glasbil (Slavko Avsenik v Zorman 2013).
 - 7 Razlika med priimkoma obeh bratov izhaja iz spremenjenega načina zapisa priimka med prvo svetovno vojno: medtem ko je Vilko pozneje na očetovo željo svoj priimek spremenil nazaj v izvorno obliko, Ovsenik, je Slavko ostal pri Avsenik (ker se mu je priimek, zapisan na ta način, slišal bolje) (spletni vir 9).
 - 8 Kitarista je Slavko dodal, da bi zasedba lahko igrala tudi takrat še vedno aktualne šlagerje (Slavko Avsenik v Zorman 2013).

Skladbe, ki jih je kvintet najprej predstavljal kar v živo na Radiu Ljubljana, so med poslušalci vzbudile veliko navdušenja. Še posebej uspešna je bila *Na Golici* iz leta 1955,⁹ ki je ostala tako zelo priljubljena, da jo mnogi jemljejo za neuradno slovensko himno. Ansambel je požel veliko uspeha tudi v tujini, v prvi vrsti v Avstriji in Nemčiji. Povedna je na primer podrobnost, da je nemški ARD skladbo *Na Golici* leta 2003 razglasil za najpogosteje predvajano inštrumentalno skladbo na svetu. Zelo priljubljene so bile tudi skladbe *Tam, kjer murke cveto*, *Na mostu*, *Večer na Robleku*, *Slovenija, od kod lepote tvoje* in *Planica, Planica*. Zaradi nastopov v tujini pod nemškim imenom je ansambel sicer doživel celo vrsto ostrih kritik (Slavko Avsenik v Zorman 2013), ki pa so danes že zdavnaj pozabljene. Izjemen uspeh bratov Avsenik je vsekakor spodbudil nastanek številnih drugih podobnih zasedb. Med najpomembnejšimi so bile: Ansambel Lojzeta Slaka, Beneški fantje, Štirje kovači, Veseli planšarji in Ansambel Franca Miheliča. Narodnozabavna glasba je vse od takrat ostala ena izmed najprepoznavnejših značilnosti slovenske glasbene krajine, čeprav je res, da se je bolj izobražen in urban del populacije začel od nje kmalu distancirati. Vzrok za to je bila verjetno zlasti poudarjeno rustikalna estetika, ki so jo gojili narodnozabavni ansambli, zaradi česar je ta zvrst glasbe postopoma postala sinonim za vase zagledan tradicionalizem in kulturno nazadnjaštvo. V tej povezavi se je za narodnozabavno glasbo tudi začela uporabljati slabšalna oznaka »goveja glasba«. Naziv povezuje dva pomenska sklica: na eni strani vsaj navidezno neinteligentnost goveda, na drugi pa podrobnost, da se je narodnozabavna glasba dolgo vrtela zlasti v času nedelj-skih kosil, ki se v Sloveniji po pravilu začenjajo z govejo juho.

9 Skladbo je Gorenjski kvartet (takrat torej še brez kitare) prvič posnel že leta 1954 na RTV Ljubljana, vendar ta različica med občinstvom ni zelo znana. Veliko uspešnejša je bila izvedba iz leta 1955, ki jo je kvintet posnel v Celovcu in ki se od prve razlikuje po dodanih kitari in odmevu. Na nemškem trgu se je skladba predvajala z naslovom *Trompeten-Echo*. O njeni izjemni priljubljenosti priča tudi podrobnost, da je do danes doživela že več kot 600 predelav (spletni vir 11).

Je pa treba biti pri omenjanju tradicionalizma slovenske narodnozabavne glasbe natančen. Gre za zanimivo in povedno podrobnost, da slovenska narodnozabavna glasba ne uprizarja slovenske tradicije kar počez. Tradicija, okrog katere se vrtijo njeni različni vizualni in besedilni označevalci tega žanra, je namreč tradicija bolj ali manj zgolj ene same slovenske regije, Gorenjske. Glasbeniki tako ne glede na to, od kod prihajajo, preigravajo pretežno glasbene konvencije, ki sta jih iz gorenjske ljudske glasbe razvila Slavko in Vilko Avsenik, oblečeni so v gorenjske narodne noše (oziroma v različne izpeljave gorenjske narodne noše),¹⁰ opevajo lepote slovenske pokrajine, kot jih predstavljajo idilične podobe Gorenjske in podobno (primerjajte Galič 2012).¹¹

Razlogi za to, da slovenski narodnozabavni glasbeniki, tudi če prihajajo iz regij, ki so zemljepisno in kulturo precej oddaljene od Gorenjske, uprizarjajo zlasti gorenjsko tradicijo, so različni. Na praktični ravni gre za prepričanje, da je gorenjska noša najzanesljivejša izbira, saj občinstvo pričakuje, da bodo glasbeniki oblečeni na ta način (Galič 2012). Takšno razmišljanje verjetno izhaja iz tega, da sta Slavko in Vilko Avsenik svoj izjemno vpliven narodnozabavni standard oblikovala prav iz gorenjskega glasbenega in kulturnega idioma, čeprav tu vendarle ni jasno, zakaj ne bi mogli glasbeniki iz drugih regij narediti nekaj podobnega tudi iz lastnih lokalnih glasbenih in kulturnih tradicij. Ker se to ni

10 V povezavi z začetki rabe gorenjske narodne noše je sicer zanimiva informacija, ki jo je povedal Vilko Avsenik raziskovalcu slovenske narodnozabavne glasbe Ivanu Sivcu, tj. da so Avseniki začeli nastopati v domači narodni noši zaradi povsem praktičnih razlogov. Najprej naj bi namreč nastopali v temnih svečanih oblekah (kar je bila navada, ki so jo tisti člani okteta, ki so prej igrali v Adamičevem Plesnem orkestru, prinesli iz džeza oziroma resne glasbe), potem pa se je izkazalo, da te obleke za igranje na veselica niso primerne, saj se hitro zmečkajo. Narodne noše so temu nasprotno trpežne, tako da je začela zasedba za nastope v živo kmalu uporabljati kar to oblačilo (Ivan Sivec v Zorman 2013).

11 Omembe vredna izjema so samo Beneški fantje, ki so nastopali oblečeni v narodne noše iz Benečije, prepevali v primorskem narečju, vizualno gradivo snemali v svoji domači pokrajini itn.

pripetilo, lahko sklepamo, da so v igri še kakšni drugi razlogi. Razmišljati bi bilo na primer mogoče (glejte Stanković 2004), da je standardizacija gorenjske ikonografije povezana tudi s procesi simbolnega distanciranja Slovenije od drugih delov nekdanje skupne države Jugoslavije. Tu gre za podrobnost, da je bila Gorenjska od vseh slovenskih regij s svojo prepoznavno naravno in kulturno krajino od drugih delov nekdanje Jugoslavije najbolj oddaljena, tako da so se Slovenci, ko so začeli poudarjati svojo drugačnost oziroma iskati utemeljitve za osamosvojitve, začeli identificirati zlasti s to regijo. Ne povsem nepomembna je tudi sorodnost gorenjske kulture in naravne krajine z alpskimi državami oziroma regijami (Avstrija, Švica, severna Italija in alpski del Francije), ki so bile v času socialistične Jugoslavije v pomembni meri razumljene kot aspirativni ideal. In končno, v nekdanji skupni državi se je Slovenija v športu uveljavila šele z uspehi svojih alpskih smučarjev, tako da se je slovenska nacionalna identiteta v desetletjih pred osamosvojitvijo tudi zaradi tega razloga razvijala zlasti v tesni navezi z različnimi označevalci Gorenjske.

Še ena mogoča interpretacija standardizacije gorenjske ikonografije v slovenski narodnozabavni glasbi (ki pa ne izključuje zgoraj omenjenih) je povezana s posebno vlogo gorá, v prvi vrsti Triglava, v slovenskem nacionalnem imaginariju. O zadnjem je podrobno pisal Šaver (2005), ki je pokazal, kako se je slovenska nacionalna identiteta v 19. stoletju v pomembni meri oblikovala ravno skozi procese realnega (boj za planinske kočje) in simbolnega (opredelitev slovenstva z različnimi gorskimi označevalci) prisvajanja slovenskih gorá, zaradi česar je slovenska nacionalna mitologija vse do danes ostala prežeta z gorsko simboliko. Med bolj znanimi izrazi posebnega statusa slovenskih gorá v slovenskem nacionalnem imaginariju je dejstvo, da sta bila oba slovenska celovečerna igrana filma, ki sta bila posneta pred drugo svetovno vojno (*V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravnihar, 1931) in *Triglavske Strmine* (Ferdo Delak, 1932)), postavljena ravno v to okolje, in to na način, ki gore – in Gorenjsko – izrazito mitologizira. Tudi s tega zornega kota lahko torej vidimo, da raba gorenjske ikonografije v slovenski narodnozabavni glasbi ni naključna:

ker Gorenjska na številnih ravneh označuje slovenskost kot celoto, prevzemanje gorenjskih označevalcev narodnozabavnim glasbenikom, tudi če sami ne prihajajo iz Gorenjske, omogoča, da se predstavljajo kot nosilci slovenske tradicije.

Je pa v povezavi z vprašanjem uprizarjanja tradicije pri slovenski narodnozabavni glasbi treba poudariti še nekaj. Gre za pomembno podrobnost, da slovenska narodnozabavna glasba, čeprav črpa iz tradicije in v Sloveniji danes to tradicijo tudi predstavlja, v resnici ni tradicionalna glasba. To bi sicer iz do tega mesta povedanega že moralo biti jasno, vendar ne bo nič narobe, če to poudarimo še enkrat. Razlogi za to trditve so trije. Prvi je povsem načelen in se nanaša na dejstvo, da je ta glasbena zvrst nastala že globoko v modernem obdobju (petdeseta leta 20. stoletja), tako da lahko v praksi pomeni zgolj že omenjeno uprizarjanje tradicije in ne tradicije same. Drugi je povezan s prav tako že omenjeno podrobnostjo, da je Slavko Avsenik s svojimi inovacijami slovensko oziroma – natančneje – gorenjsko ljudsko glasbo posodobil, tako da narodnozabavne glasbe tudi v tem pogledu ne moremo razumeti drugače kot samo neke vrste interpretacijo tradicije. In končno, tretjič, slovenska narodnozabavna glasba je nastala v tesni povezavi z izrazito modernimi (in ne tradicionalnimi) oblikami glasbene produkcije in distribucije (Avsenikovi nastopi na Radiu Ljubljana, snemanje plošč v sodobnih studiih, predvajanje posnete glasbe na radiih, mednarodne turnee, nastopi na velikih odrih z električnim ojačanjem glasbil itn.). Na te povezave je opozoril tudi Rajko Muršič (1999, 228–229), ki je na osnovi povedanega in primerjave glasbenega življenja v vasi Trate in mestu Maribor postavil pod vprašaj uveljavljeno predstavo, da je narodnozabavna glasba pretežno podeželski žanr (Muršič 1999, 229–230). To opozorilo ni povsem neutemeljeno, toda če na ta žanr pogledamo dovolj široko in v enačbo pritegnemo še njegovo pretežno rustikalno estetiko in pretežno ruralno občinstvo, tako daleč verjetno vseeno ne moremo iti.¹² Ne

12 Še posebej, ker je pri omenjeni primerjavi Trat in Maribora treba upoštevati posredujoč dejavnik (spremenljivko) opazne odsotnosti urbane

glede na to pa moramo biti pri obravnavanih relacijah natančni in se zavedati, da slovenska narodnozabavna glasba, čeprav se na slovensko tradicijo sklicuje in navsezadnje iz nje tudi veliko črpa, ni slovenska tradicionalna oziroma ljudska glasba: gre za sodoben žanr, ki tradicijo samo uprizarja, o čemer navsezadnje govori tudi ena izmed njegovih osrednjih značilnosti, in sicer idealiziranje te tradicije. Hočemo reči: življenje v preteklosti oziroma na vaseh nikakor ni bila (in še vedno ni) neokrnjena romantika, kar lahko vidimo tudi v podrobnosti, da so prave slovenske ljudske skladbe pogosto otožne. Ker slovenska narodnozabavna glasba ta vidik pretežno spregleduje in preteklost oziroma podeželje idealizira, ni tradicionalna glasba, ampak značilno nostalgičen obrat k tradiciji v obdobju socialistične (in pozneje postsocialistične) modernizacije, ko je ta tradicija v resnici začela izginjati. Slovensko narodnozabavno glasbo bi lahko v tem smislu mogoče še najustrezneje razumeli kot nostalgično, in to ne le v tistem očitnem pomenu tega pojma v smislu hrepenečega oziranja v preteklost, ampak tistem drugem, v katerem nostalgija pomeni tudi olepševanje preteklosti (za natančnejšo analizo različnih vidikov nostalgije glejte Velikonja (2008, 24–27). V povezavi z vprašanjem olepševanja preteklosti je sicer mogoče še najnazornejša definicija Herba Caena, ki je nostalgijo opredelil s preprosto formulo: »spomin minus bolečina« (Caen v Velikonja 2008, 25).

Do prvih večjih sprememb je začelo prihajati v prvih letih po osamosvojitvi Slovenije. Tu so še posebej pomembno vlogo odigrale številne zasebne televizijske in radijske postaje, ki so se začele pojavljati v pogojih porajajočega se prostega trga. Če je namreč vladajoča kulturna politika v obdobju socializma narodnozabavno glasbo skladno s svojimi razsvetljenjskimi ambicijami držala na radiu in televiziji vsaj nekoliko ob

kulture v Mariboru. Razlog za to posebnost je zgodovinski: Maribor je bil do konca prve svetovne vojne pretežno nemško mesto (po popisu iz leta 1900 je 82,3 % mariborskih gospodinjstev govorilo nemško, 17,3 % pa slovensko), po izselitvi oziroma izgonu Nemcev po obeh velikih vojnah pa se je v njem naselilo slovensko prebivalstvo, pretežno s podeželja.

strani,¹³ so se novonastale zasebne radijske in televizijske postaje v devetdesetih letih 20. stoletja v boju za občinstvo začele obračati tudi ali celo predvsem k tej glasbeni zvrsti. Njihova predpostavka je bila očitno ta, da za narodnozabavno glasbo v Sloveniji kljub njenemu razmeroma nizkemu kulturnemu statusu vlada veliko zanimanja. Praksa je pokazala, da takšno razmišljanje ni bilo napačno, pri čemer pa ne smemo spregledati, da so omenjene zasebne radijske in televizijske postaje tovrstno zanimanje vsaj do neke mere šele proizvedle: najprej z bogato ponudbo cele vrste narodnozabavnih skladb, potem pa tudi s tem, da so glasbenikom prvič v zgodovini te glasbene zvrsti ponudile dostopno platformo za naslavljanje razmeroma širokega kroga potencialnih poslušalcev. Zadnje je še posebej pomembno, saj je v takšnih okoliščinah igranje narodnozabavne glasbe postalo komercialno obetaven posel, kar je med drugim prispevalo k nastanku cele vrste novih skupin in ansamblov. Od radijskih postaj te vrste je brez dvoma najpomembnejši *Radio Veseljak*, ki je začel oddajati leta 1996. Med televizijskimi lahko omenimo specializirane glasbene kanale *TV Golica*, *TV Petelin* in *TV Veseljak*, pri čemer ni nepomembno, da je narodnozabavno glasbo začelo v svoj program umeščati tudi veliko lokalnih televizijskih postaj (*RTS Maribor*, *TV Celje*, *VTV* in druge).¹⁴

Leta 2007 se je k narodnozabavni glasbi obrnila tudi slovenska nacionalna televizija. Tu ne želimo trditi, da ta glasbena zvrst pred tem na TV Slovenija sploh ni bila prisotna. Za začetek velja poudariti, da je nacionalka prve oddaje z narodnozabavno glasbo pripravljala že med letoma 1966 in 1969. Šlo je za oddajo z naslovom *Po domače*, ki se je po letu

13 O tem med drugim govori tudi podrobnost, da je bila ta zvrst glasbe od treh nacionalnih radijskih postaj prisotna samo na eni (RTV Ljubljana 1) pa še to vsaj do neke mere na pobudo poslušalcev (najbolj znamenito v oddaji *Naši poslušalci čestitajo in pozdravljajo*, ki je bila na sporedu v času nedeljskih kosil in v kateri so poslušalci s svojimi glasbenimi čestitkami v celoti krojili glasbeni program).

14 Dober pregled pojavljanja narodnozabavne glase na slovenskih televizijskih kanalih podaja tudi Eterović (glejte Eterović 2008, 62–69).

1969 preimenovala v *Po domače z ansamblom ...* (pri čemer se je ime ansambla v naslovu spreminjalo glede na nastopajočo skupino).¹⁵ Ti oddaji sta bili na sporedu ob nedeljah okoli pol dneva, tj. ravno v času tradicionalnega slovenskega nedeljskega kosila z govejo juho. Leta 1978 je sledila oddaja *Domači ansambli*. Na sporedu je bila ob sobotah in pozneje nedeljah popoldne, pripravljali pa so jo vse do leta 1993, ko je TV Slovenija spet zagnala oddajo z naslovom *Po domače*. Ta je bila na sporedu vsako nedeljsko popoldne, in to vse do marca leta 2000. Sledila je oddaja *Vsakdanjik in praznik*, ki jo je vodila priljubljena domača glasbenica Natalija Verboten. Na sporedu je bila ob nedeljah zgodaj popoldne, ponavljali pa so jo ob ponedeljkih in petkih. Leta 2005 je namesto nje prišla v produkcijo oddaja *Pri Jožovcu z Natalijo*, ki jo je spet vodila omenjena Natalija Verboten. Na sporedu je bila ob nedeljah nekaj čez eno popoldne, oddajali pa so jo kar iz znamenite Avsenikove gostilne *Pr' Jožovc* v Begunjah. Ta produkcija je tekla do januarja 2007.

Ne glede na vztrajno prisotnost oddaj z narodnozabavno glasbo na TV Slovenija¹⁶ pa moramo poudariti, da je šlo tu zlasti za razmeroma neatraktivne termine (v prvi vrsti zgodnje nedeljske popoldneve), ki so pomenili, da ta glasbena zvrst na nacionalni televiziji nikakor ni bila kakor koli privilegirana. Resnično pomemben premik se je zgodil šele marca leta 2007, ko je nacionalna televizija svojo novo oddajo z narodnozabavno glasbo, *Na zdravje!*, umestila v najprestižnejši (*prime time*) gledalski termin: petek zvečer¹⁷ na TV Slovenija 1 (s ponovitvami v nedeljo ob eni uri popoldne). Ta premik je namreč imel v praksi pomembne simbolne (in realne) konsekvence: če je umeščanje narodnozabavne glasbe v različne

15 Za podatke o oddajah se zahvaljujemo Janu Skrušnyju, arhivarju na RTV Slovenija.

16 Poleg naštetih lahko vsaj na hitro omenimo še nekaj manjših, ki so bile na sporedu različna krajša obdobja: *Videomeh* (ki se je predvajala med letoma 1988 in 1993), *Venček narodnozabavnih* (od maja do avgusta 2001) in *10 domačih* (od junija 2015 do decembra 2018).

17 Ob pol devetih.

dnevne termine pomenilo, da TV Slovenija slovensko narodnozabavno glasbo razume kot samo eno izmed različnih glasbenih zvrsti, ki zanimajo poslušalce, jo je njena umestitev v nacionalni televizijski *prime time* postavila za nič manj kot vsesplošen slovenski glasbeni in kulturni standard. Povedno je tudi, da je bila oddaja *Na zdravje!* dolga leta med najuspešnejšimi produkcijami RTV Slovenija in da je bil prenos pričakovanja novega leta na nacionalni televiziji večkrat organiziran kar v njenem okviru (spletni vir 12). Leta 2012 je RTV Slovenija oddajo *Na zdravje!* ukinila in kmalu začela namesto nje v istem terminu predvajati oddajo *Slovenski pozdrav* z bolj ali manj identičnim poudarkom na narodnozabavni glasbi.

Pri razpravi o teh premikih pa moramo upoštevati tudi politične kontekste. Gre za pomembno podrobnost, da je narodnozabavna glasba prišla v slovenski nacionalni televizijski *prime time* šele v obdobju vlade Janeza Janše oziroma kmalu za tem, ko je postal nov direktor RTV Slovenija njen podpornik Jože Možina. Ali je šlo tu za politično oportuno dobrikanje bolj tradicionalistično usmerjenemu delu slovenske populacije, ki je stabilna volila baza Janševe stranke SDS, težko sodimo, je pa ne glede na morebitne motive dejstvo, da se je nacionalna televizija v tistem času z umestitvijo narodnozabavne glasbe v *prime time* in s hkratnim odrivanjem drugih glasbenih zvrsti, v prvi vrsti tistih bolj urbanih,¹⁸ kulturno precej tradicionalizirala.

Ne glede na povečano prisotnost slovenske narodnozabavne glasbe v različnih medijih vse od slovenske osamosvojitve naprej pa do izrazitejših slogovnih premikov v tem glasbenem žanru vsaj nekaj časa še ni prišlo. Izjema je bila zgolj povečana pozornost, ki so jo začeli glasbeniki zaradi večjega pomena videospotov in televizijskih predvajanj posvečati videzu. V devetdesetih letih 20. stoletja se je tako na primer močno povečalo število narodnozabavnih zasedb

18 Konec leta 2004 je RTV Slovenija ukinila oddajo *Videospotnice*, konec leta 2006 *Sobotno noč* in konec leta 2007 še oddajo *Brane Rončel izza odra* (ta oddaja je bila posvečena džezovski glasbi). Leta 2018 je ukinila še *Aritmijo*, oddajo, ki je predstavljala sodobno alternativno glasbo.

(sploh tistih mlajših), ki so nastopale v bolj sproščenih – če že ne izrazito *sexy* – različicah narodnih noš oziroma glasbenih uniform. Glasba nekaterih skupin se je tudi začela približevati različnim značilnostim mainstream popa, kar je brez dvoma eden izmed dejavnikov, ki so prispevali k postopni ponovni popularizaciji slovenske narodnozabavne glasbe tudi med tistimi deli občinstva, ki so se pred tem od tega žanra izrazito distancirali (na primer med mladimi glejte Stanković 2015, 650). Še ena omembe vredna novost v devetdesetih letih je bil pojav prve narodnozabavne deklishe skupine (*girl group*). Gre za ansambel Vesele Štajerke, ki je začel delom leta 1994. V kontekstu povedanega je zgovorno, da so tudi Vesele Štajerke narodne noše, v katerih so nastopale na začetku svoje glasbene kariere, hitro zamenjale s sodobnejšimi oblačili. Njihov prepoznavni znak so zlasti mini krila, se pa na tej ravni vseeno držijo vsaj enega narodnozabavnega standarda: uniformiranosti (dekleta so vedno oblečena identično). Še ena manjša inovacija v devetdesetih letih je bilo postopno vključevanje bobnov (klasičnih ali elektronskih (t.i. ritem mašin)) v zasedbe. Klasični narodnozabavni ansambli tega inštrumenta namreč niso poznali, tako da je narodnozabavna glasba v devetdesetih letih začela zveneti bolj poudarjeno ritmično oziroma udarno.

Prvo res izrazito slogovno transformacijo je tako slovenska narodnozabavna glasba doživela šele nekoliko pozneje, na sredini prvega desetletja 21. stoletja, ko se je pojavil slovenski *turbofolk*. Ključni predstavniki tega žanra so bili Atomik Harmonik, ki so slovensko narodnozabavno glasbo pod očitnim vplivom srbskega turbofolka povezali z nekaterimi značilnostmi EDM-a¹⁹ (v prvi vrsti je šlo tu za uporabo ritem mašin in poudarjenega ritma *four on the floor (dance beata)*). Prvi večji uspeh so Atomik Harmonik doživeli na festivalu Melodije morja in sonca leta 2004, na katerem je njihova skladba *Brizgalna brizga* zasedla prvo mesto. Priljubljenim Atomik Harmonik so kmalu sledile še druge podobne in prav

19 *Electronic dance music.*

tako uspešne zasedbe (med najpomembnejšimi so bili: Turbo Angels, Fredi Miler, Skater, Boštjan Konečnik, Frajton Špela, Baby Twins in albumi DJ Svizca). Glede na veliko odmevnost domačih turbofolk skupin lahko sklenemo, da je ta žanr slovensko narodnozabavno glasbo v veliki meri revitaliziral oziroma poskrbel, da se je začela vsaj do neke mere prijemati tudi med deli prej do tega žanra zelo zadržane urbane populacije.

Tu je sicer treba nemudoma poudariti, da Atomik Harmonik – strogo gledano – niso bili čisto prvi »turbo-folkerji«. Pomemben predhodnik tega žanra je bila namreč skupina *Agropop*, ki je že v osemdesetih letih s svojimi ironičnimi povezovanji pop glasbe in slovenske nacionalistične mitologije doživela izjemen uspeh (zdi se, da so poslušalci ironično komponento spregledali in Agropop razumeli kot čisto resno pop skupino, ki gradi na posebnostih slovenske kulture). Po odličnih odzivih so se Agropop še bolj usmerili k »domovinskemu pop«, kot so to zvrst glasbe poimenovali nekateri kritiki. Njihovo skladbo iz leta 1987, *Samo milijon nas je*, je mogoče razumeti celo kot neuraden *soundtrack* slovenskega nacionalizma osemdesetih let. Med pomembnejšimi predhodniki slovenskega turbofolka je bila tudi pop skupina Čuki, ki je s svojo skladbo *Ferrari polka* že leta 2001 nakazala celo vrsto slogovnih konvencij, ki so kmalu za tem postale standard v novem žanru. Še pred njimi so slogovne konvencije narodnozabavne glasbe s popom zelo uspešno (vsaj v komercialnem smislu) povezali že Lačni Franz s skladbo *Naša Lidija je pri vojakih* iz leta 1984, Ansambel Henček s skladbo *Polka, valček, rock & roll* iz leta 1985 in Marjan Smode s skladbo *Jožica, kje si b'la* iz leta 1986.²⁰ Svojevrsten predhodnik turbofolka je bil tudi Alfi Nipič, dolgoletni pevec pri Ansamblu bratov Avsenik, ki se je v devetdesetih

20 *Jožica, kje si b'la* je izšla na Smodetovem istoimenskem albumu. O uspešnosti albuma vse pove dejstvo, da je bil prodan v 127.000 izvodih, kar je bil takrat absolutni slovenski rekord. Zanimivo pri tem je, da je bila skladba tako uspešna, čeprav je na RTV Ljubljana niso hoteli vrteti (zaradi domnevno vulgarnega besedila) (spletni vir 14 in spletni vir 15).

letih začel odločno spogledovati s technom in nekaj časa nastopal kot »Techno Alfi«.

Med razlogi za izjemen – pa čeprav razmeroma kratkotrajen – uspeh slovenskega turbofolka je bila tudi podrobnost, da predstavniki te glasbene struje narodnozabavni standard niso posodobili samo v glasbenem smislu. Osvežili so namreč tudi vsebinske okvire: če se je slovenska narodnozabavna glasba vrtela zlasti okrog izražanja ljubezni do domače pokrajine (oziroma domovine), matere, sladkega vinca in prikupnega dekleta (ali fanta), se je turbofolk osredinil samo na slednje, pri čemer ni nepomembno, da so v tem novem glasbenem slogu abstraktno ljubezensko hrepenenje, ki je bilo značilno za narodnozabavno glasbo, zamenjali razmeroma eksplicitni erotični motivi (da se tovrstna posodobitev od narodnozabavnega standarda ni oddaljila preveč, je zagotavljala zlasti ikonografija, saj je bil v turbofolku erotični spektakel artikuliran skoraj izključno v povezavi z dominantnimi slovenskimi označevalci rustikalne idile (seniki, gasilci, travniki, vaške gostilne, kisló mleko in podobno)). Glede na to, da so bili v narodnozabavni glasbi predmet ljubezenskega hrepenenja poleg dekleta (ali fanta) tudi – če že ne celo predvsem – domovina, domačija, mati in pijača,²¹ bi bilo mogoče vključevanje bolj eksplicitno erotičnih motivov, ki je bilo značilno za slovenski turbofolk, razumeti celo kot pomemben

21 Ker o tem še ni bila izpeljana nobena sistematična razprava, lahko o motiviki slovenske narodnozabavne glasbe govorimo samo po občutku, toda že hiter pogled na različne zbirke najbolj priljubljenih skladb žanra, ki so verjetno indikativne za to glasbeno zvrst na splošno, nam pokaže, da med skladbami v resnici prevladujejo zlasti omenjeni motivi. Na priljubljeni zgoščenki, *Zlati izbor slovenske narodnozabavne glasbe – Različni izvajalci* (Založba Nika 2014), je tako od 24 skladb 9 skladb posvečenih ljubezni, 2 Sloveniji, 5 domačiji oziroma domačim krajem, 2 staršem, 3 pijači oziroma pijančenju, ena pa govori o sreči na splošno. Iz zapišanega je poleg širine motivov mogoče razbrati tudi razmeroma visoko pogostost ljubezenske tematike, pri čemer pa moramo opozoriti na za nas pomembno podrobnost, da se okrog tega motiva vrtijo zlasti sodobnejše skladbe, medtem ko so v narodnozabavni »klasiki« izrazitejši drugi omenjeni motivi (pojem slovenska klasična narodnozabavna glasba bomo natančneje opredelili v nadaljevanju).

korak v smeri depatologizacije libidinalne organizacije slovenskih kulturnih vzorcev (da lirski subjekt namesto po predstavniku nasprotnega spola hrepeni po domačiji, materi ali po pijači, verjetno ni čisto v redu). Ta vsaj potencialno progresiven element pa ni bil realiziran, saj so izvajalci erotične vsebine zasnovali na način kar najbolj predvidljive reprodukcije patriarhalnih konstruktov in seksističnih klišejev. Konkretno gre tu za podrobnost, da je bila v slovenskem turbofolku erotizirana zgolj ženska, pri čemer je njena erotizacija v praksi pomenila tudi čisto navadno objektivizacijo (glejte Stanković 2007).

Po nekaj letih je slovenski turbofolk izzvenel. Med razlogi za to je bila verjetno tudi odsotnost kontinuitete velikih hitov, o čemer govori dejstvo, da ne Atomik Harmonik sami ne katera koli druga slovenska turbofolk skupina niso zmogli napisati skladbe, ki bi se po priljubljenosti vsaj od daleč približala že omenjeni uspešnici *Brizgalna brizga*. Vseeno pa to izzvenevanje ni pomenilo enoznačnega vračanja slovenske narodnozabavne glasbene kulture v objem starejših slogovnih konvencij. Nekaj sodobnejših elementov je ostalo (med najizrazitejšimi so posodobljene oblačilne konvencije: vse od turbofolka naprej so med slovenskimi narodnozabavnimi glasbeniki običajne tudi kavbojke, superge, sončna očala, bele srajce, seksi kratka krila in podobno), predvsem pa se je glasba številnih, v prvi vrsti mlajših ansamblov začela še odločeneje spogledovati z različnimi prvinami sodobnega popa. Ključen predstavnik te nove struje je že razmeroma dolgo skupina Modrijani, ki se na različne elemente popa sklicuje na glasbeni in tudi ikonografski ravni, v podobni smeri pa zelo uspešno delujejo tudi Gadi. Pomembna prelomnica pri kombiniranju narodnozabavnih standardov s sodobnejšimi popularnoglasbenimi trendi je bil tudi nastop Ansambla Žlindra & Kameleoni na tekmovanju za pesem Evrovizije leta 2010. Tu so namreč glasbeniki slovensko narodnozabavno glasbo povezali z rockom, čeprav se zdi, da pri tem niso bili pretirano uspešni (o tem govorita razmeroma slaba uvrstitve

skladbe na tekmovanju²² ter dejstvo, da Roku Žlindri in njegovim v tej smeri ni sledila nobena pomembnejša skupina). Nekateri avtorji v tej povezavi opozarjajo, da je ena izmed posledic prevzemanja elementov zahodnega popa (in včasih tudi rocka) tudi izginevanje tradicionalnega slovenskega melosa iz narodnozabavne glasbe. Za slovensko ljudsko glasbo, iz katere sta izhajala tudi Slavko in Vilko Avsenik, je bila namreč značilna poudarjeno durovska melodika z velikimi skoki med toni (na primer s prime na seksto in podobno). To je bila izrazita posebnost slovenske oziroma – natančneje – gorenjske ali celo alpske glasbene kulture, danes pa so pod vplivom popa prevladale preprostejše, bolj linearne in navsezadnje tudi pevsko manj zahtevne melodije z ostrimi ritmi (intervju Ožbalt).

Glede na zapisano, bi bilo mogoče skleniti, da se je sodobna slovenska narodnozabavna glasba v zadnjem desetletju ali dveh precej oddaljila od slogovnih prvin narodnozabavne glasbe, kot sta jih postavila brata Avsenik oziroma kot so prevladovala v večjem delu druge polovice 20. stoletja. V nadaljevanju nas bo torej zanimalo, kakšen je simbolni imaginarij te sodobne produkcije in kako se razlikuje od starejše slovenske narodnozabavne glasbe. Preden se lotimo analize, pa povejmo, da bomo zaradi analitične jasnosti starejšo narodnozabavno glasbo, tj. tisto, ki se je neposredno navezovala na slogovne inovacije bratov Avsenik in ki je prevladovala vse do pojava turbofolka, opredelili kot »klasično«. Tu moramo nemudoma pristaviti, da se z izrazom »klasična« ne nanašamo na kakršne koli formalne značilnosti te glasbe v smislu simetričnosti, urejenosti in podobno, kar so značilnosti klasicizma v umetnosti oziroma klasični glasbi. Z izrazom želimo poudariti samo dejstvo, da v slovenski narodnozabavni glasbi obstaja zelo jasen in navsezadnje tudi stabilen glasbeni (polke in valčki), zvočni (nekajčlanske zasedbe z izstopajočim zvokom harmonike) in ikonografski (gorenjske narodne

22 Ansambel Žlindra & Kameleonini je nastopil v 2. polfinalu. S skladbo *Narodnozabavni rock* je zasedel predzadnje mesto in se ni uvrstil v finale.

noše, domača pokrajina, naravne lepote idr.) standard, od katerega so se pred (razmeroma) kratkim številni glasbeniki začeli odmikati. Skladno s tem bomo torej, ko bomo govorili o sodobni slovenski narodnozabavni glasbi, uporabljali ta izraz (sodobna slovenska narodnozabavna glasba), ko se bomo nanašali na omenjeni standard, pa bomo uporabljali izraz klasična slovenska narodnozabavna glasba.

Ključno pri vsem skupaj je, da je simbolni imaginarij klasične slovenske narodnozabavne glasbe razmeroma dobro poznan: v prvi vrsti gre tu seveda za različne označevalce domačega (domovine, domače pokrajine, domačije, članov družine (v prvi vrsti matere) itn.), narave (travniki, gore, rože itn.), podeželja (vaško okolje) in tradicije (narodne noše, ljudski običaji, stara arhitektura itn.), ki so vsi po vrsti opredeljeni kot brezprizivni ideal (»ne išči sreče drugod kot le doma«, pravijo Avseniki v skladbi *Slovenija, od kod lepote tvoje*). Za simbolni imaginarij klasične slovenske narodnozabavne glasbe je značilno tudi, da so naštetih označevalci navadno podani skladno z načeli rustikalne estetike, ki jo lahko prepoznamo v motivih skladb pa tudi v besedišču in vizualnih konvencijah oblikovanja različnih avdio- in videoizdelkov (naslovnice plošč, plakati za koncerte in veselice, videospoti, internetne strani itn.). O simbolnem imaginariju sodobne slovenske narodnozabavne glasbe pa temu nasprotno ne vemo veliko, tako da se bomo v nadaljevanju posvetili tej temi.

Metodologija

Poskus rekonstrukcije simbolnega imaginarija sodobne slovenske narodnozabavne glasbe je glede na dejstvo, da teksti proizvajajo množico pomenov, zahtevna in verjetno tudi nikoli čisto dokončana naloga (pojem tekst tu uporabljamo v najširšem smislu besede: kot označevalec za kakršne koli kulturne artikulacije, ki proizvajajo pomene; teksti so tako poleg besedil tudi slike, fotografije, obleke, zvoki in podobno). Ključno pri tem je, da je analiza tekstov še posebej velik izziv pri popularni glasbi, ki vključuje zelo različne in pomensko bogate izrazne elemente. Med njimi so besedila, glasba, videospoti, imidži, govorica telesa, *sound*²³, nastop, oblikovanje avdioizdelkov in podobno. Še posebej so stvari kompleksne v povezavi z glasbo samo, saj med raziskovalci velja konsenz, da gre za vsebinsko izjemno kompleksen in hkrati nenatančen sistem znakov (glejte Middleton 2002, 172–246).²⁴ Elvis Costello je v tej povezavi nekoč celo izjavil, da je »pisanje o glasbi nekaj podobnega kot ples o arhitekturi« (spletni vir 3).

23 Izraza *sound* ne prevajamo, ker se v izvorni angleški rabi, na katero se nanašamo, uporablja tudi za prvine, ki se jih slovenska beseda zvok ne dotika. V prvi vrsti gre za značaj (nekateri v tej povezavi govorijo tudi o »barvi«) zvočne slike, ki nastaja v studiu in ki je pomemben element artikulacije posebnosti posamičnih glasbenih skupin, albumov in podobno. Prvi producent, ki je začel uporabljati studijsko tehnologijo za oblikovanje prepoznavnega zvočnega profila, je bil Phil Spector.

24 Eco je v tej povezavi opozoril, da glasbe morda niti ni mogoče razumeti kot sistema znakov, saj ji manjka osrednji element kakršnega koli sistema: struktura binarnih opozicij (Middleton 2002, 216). Veliko je bilo tudi razprav na temo, kaj bi sploh mogoče lahko razumeli kot minimalni element pomenjanja v glasbenem jeziku (analogno de Saussurovemu znaku pri človeškem jeziku).

Raziskovalci popularne glasbe so tako kmalu ugotovili, da metodološki pristopi, ki se uporabljajo za preučevanje klasične glasbe (v prvi vrsti analiza besedil in muzikološka analiza), za razumevanje pomena in vloge popularne glasbe v družbenem življenju preprosto ne zadoščajo. Med najpomembnejšimi prispevki v tej smeri je bil argument Ronalda Barthesa, da užitek v glasbi ni v izvedbi emocije, ampak v emociji izvedbe, kar pomeni, da pri glasbi pogosto ni toliko pomembno, o čem nekdo poje, kot to, kako o tem poje. Barthesova poanta je, da pomen pri petju nastaja že na točki artikulacije glasu (*relief glasu* po Barthesu), tj. še preden se različni glasovi sestavijo v besede in s tem konvencionalne pomene (Barthes 1996). Če torej neko skladbo analiziramo zgolj na način analize besedila, pri tem neogibno spregledujemo raven produkcije pomenov skozi ekspresivno rabo glasov in se pri razumevanju posledično omejujemo na vidike, ki so pri skladbi nemara celo manj pomembni. Da glasbenih besedil ne moremo analizirati ločeno od številnih drugih kontekstov, znotraj katerih se pojavljajo v popularni skladbi, so opozorili tudi nekateri drugi avtorji. Raziskovalci mladinskih subkultur iz Birminghamskega centra za preučevanje sodobne kulture (Centre for Contemporary Cultural Studies) so v tej povezavi na primer poudarili, da popularne glasbe ne moremo razumeti brez upoštevanja širših družbenih kontekstov. V prvi vrsti naj bi šlo tu za vprašanje družbenih razredov, saj popularna glasba po prepričanju birminghamskih avtorjev omogoča mladini iz delavskega razreda artikulacijo nasprotovanja starševski kulturi in tudi obstoječemu družbenemu redu.

Simon Frith na svoji strani trdi, da je popularna glasba avtonomen kulturni artefakt in da je torej ne moremo razumeti kot samo obliko izraza različnih subkulturnih teženj (Coates 2018, 282). Po njegovem mnenju je za popularno glasbo značilna tudi posebna vrsta vrednot (kot je na primer avtentičnost (glejte Frith 1996)), tako da jo je treba obravnavati v njej lastnem referenčnem okviru. V devetdesetih letih 20. stoletja so nadalje nekateri avtorji predlagali t. i. pristop kulturnih industrij, ki se osredinja na analizo kulturnega dela in proizvodnje (Coates 2018, 283). Političnoekonomski pristop

se po drugi strani vrtili okrog vprašanja vpliva industrijskih in ekonomskih struktur na proizvodnjo in trošenje popularne glasbe. Posebna podzvrst preučevanja popularne glasbe so tudi analize glasbenih videospotov (med najpomembnejšimi avtorji je E. Ann Kaplan). Pomembno je tudi preučevanje nastopov (*performances*), zvezdniških sistemov, konstrukcije popularnih identitet skozi popularno glasbo in podobno.

Že ta hiter pregled nekaterih najpomembnejših pristopov k preučevanju popularne glasbe kaže, da je področje kompleksno in da je k analizi pomensko tako zelo ekspresivne popularno-kulturne forme, kot je popularna glasba, mogoče oziroma celo treba pristopiti z zelo različnih zornih kotov.

Da bi prijeli vsaj nekaj najpomembnejših vsebinskih poudarkov, ki so značilni za slovensko narodnozabavno glasbo, se bomo v nadaljevanju našega vzorca lotili z uporabo dveh metod, tj. analize glasbenih besedil in analize videospotov. Tako se bomo predmetu preučevanja poskusili približati iz dveh različnih, a povezanih smeri. Analizo glasbenih besedil in tudi analizo videospotov namreč prištevamo v skupino t. i. tekstualnih analiz, ki se osredinjajo na razbiranje pomenov tekstov, vseeno pa se vsaka izmed teh predmeta preučevanja loteva z lastnega zornega kota, tako da si obetamo, da bomo s kombinacijo obeh identificirali vsaj nekaj širine in globine pomenskih poudarkov, ki so značilni za simbolni register slovenske narodnozabavne glasbe.

Pri analizi besedil bomo konkretno obravnavali vsebino besedil izbranih skladb. Zanimalo nas bo, kakšni so motivi besedil, njihova sporočila, morebitne asociacije in podobno. Pri analizi videospotov pa bo poudarek dvojen. Na bolj splošni strani nas bo zanimal formalni slog obravnavanih videospotov (mizanscena, montaža, fotografija, kostumografija itn. (primerjajte Coates 2018, 283)), na bolj konkretni ravni pa bomo preverili, ali je v teh delih mogoče prepoznati tudi kakšne izstopajoče vizualne elemente. Pri analizi besedil in tudi analizi videospotov nas bo še posebej zanimalo, kaj različni elementi pomenijo in kako se povezujejo v širše pomenske sklope (ideologije, mite, pomenske strukture itn., skratka vse to, kar smo poimenovali kot simbolni imaginarij),

čepprav je tu treba nemudoma poudariti, da bodo naša branjna neogibno vsaj nekoliko subjektivna. V zagovor tovrstni metodološki nenatančnosti povejmo, da pri tekstualnih analizah, ki tako ali drugače izhajajo iz načel semiologije, drugače niti ne more biti. Omeniti velja tudi, da tekstualne analize ne predpostavljajo, da je resnične pomeni tekstov sploh mogoče prepoznati. Vsak element nekega teksta namreč lahko v procesu označevanja pomeni več stvari hkrati (v semiologiji se to imenuje polisemija), zaradi česar so natančni ali celo končni pomeni tekstov raziskovalcem (in tudi vsem drugim) v praksi nedosegljivi. Tekstualne analize si posledično prizadevajo samo obogatiti naše razumevanje tekstov, kar je tudi pomemben prispevek k poznavanju kulturno konstruirane realnosti oziroma je verjetno celo produktivnejši od reduciranja tekstov na manifestno vsebino oziroma kvantificirane kategorije, ki je značilno za bolj kvantitativno usmerjene raziskave (glejte Fürsich 2009, 240–241).

Ko govorimo o analizah tekstov, se sicer ne moremo izogniti vprašanju intertekstualnosti. Številni avtorji namreč opozarjajo, da pomeni tekstov ne izhaja samo iz njih samih, saj je vsak posamičen tekst vpet v množico drugih, tako da – če ne drugega – zelo jasne ločnice med »znotraj« in »zunaj« teksta niti ne moremo potegniti (tudi če odmislimo znamenito Derridajevo tezo, da »zunaj teksta sploh ne obstaja« (Derrida 1998, 196)). Teksti se pri produkciji pomenov vseskozi navezujejo na druge tekste, pri čemer so te navezave včasih bolj, včasih pa tudi manj očitne. Med očitnejšimi so eksplisitne navezave. Ilustracija je znamenit prizor plesa v filmu *Pulp Fiction* (Šund) (Quentin Tarantino), ki sam po sebi niti ne bi učinkoval tako zelo duhovito, če ne bi režiser za vlogo soplesalca gangsterjeve *moll* angažiral Johna Travolto, ki se je v filmskem svetu konec sedemdesetih let 20. stoletja uveljavil kot izjemen plesalec,²⁵ potem pa se je vsaj fizično vsaj nekoliko

25 V prvi vrsti gre tu za njegova nastopa v *Saturday Night Fever* (Vročica sobotne noči) (John Badham 1977) in *Grease* (Briljantina) (Randal Kleiser 1978).

zapustil. Med manj očitnimi, a vsaj toliko pomembnimi intertekstualnimi povezavami je množica tekstov, s katerimi so se v svojem življenju srečali avtorji, oziroma z druge strani množica tekstov, ki jih poznamo in pri produkciji pomenov posledično uporabljamo bralci (glejte Gray 2018, 207). Brezkončno množico intertekstualnih povezav je v praksi seveda zelo težko – če že ne povsem nemogoče – prijeto, vseeno pa je prav, da se je zavedamo in smo pri tekstualni analizi pozorni tudi na raznovrstne druge tekste. Tega se bomo torej poskusili držati tudi v tej študiji, tako da bomo pri skladbah omenjali vsaj nekatere najočitnejše intertekstualne povezave.

Čisto na koncu še nekaj besed o vzorcu. Ker nas v raziskavi zanima simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe, bomo v nadaljevanju analizirali 20 trenutno najbolj priljubljenih skladb in njihovih videospotov tega žanra. Priljubljenost je za nas pomembno merilo, ker nas napotuje k tistim skladbam, ki se očitno na najprepričljivejši način umeščajo v pomenski horizont slovenske narodnozabavne glasbe in so v tem smislu zanj tudi najznačilnejše. Manjša težava je bil samo izbor videospotov, saj na platformi YouTube, na kateri so videospoti dostopni, trenutno ni nobene lestvice, ki bi zaznavala priljubljenost posamičnih skladb oziroma videospotov iz žanra narodnozabavne glasbe. V odsotnosti drugih možnosti smo si tako pomagali na dva načina.

Prvič, na kanalu YouTube *Tanove domače* (internetni vir 4), ki redno objavlja nove skladbe in videospote slovenske (pretežno) narodnozabavne glasbene produkcije, smo izbrali 10 skladb z največ všečki. Za analizo, ki smo jo začeli 26. 6. 2019, smo izbrali obdobje en mesec pred tem, tj. skladbe, ki so bile objavljene med 26. 4. 2019 in 26. 5. 2019. Tako smo poskusili zajeti sodobno in aktualno produkcijo, hkrati pa se izogniti skladbam, ki so bile objavljene čisto pred kratkim, saj domnevamo, da teh občinstvo še ni preposlušalo in ocenilo dovolj enakomerno (skladbe, ki so bile objavljene šele pred kratkim (na primer pred nekaj dnevi), so verjetno prejele manj všečkov kot tiste, ki so bile objavljene že pred nekaj tedni). Upoštevajoč ta merila, smo v vzorec uvrstili naslednje skladbe in njihove videospote:

1. *Sreča je v naju* (Modrijani) – več kot 2.500 všečkov;
2. *Ti si kriva* (Skupina Gadi) – več kot 1.200 všečkov;
3. *Po domače mal' drugače* (Vražji muzikanti) – 991 všečkov;
4. *Škrjanček* (Nemir) – 698 všečkov;
5. *Na morje tja* (Ansambel Livada) – 533 všečkov;
6. *Usojena* (Potepini) – 479 všečkov;
7. *Nekaj, kar se pozabi* (Klateži) – 291 všečkov;
8. *Dve na en mah* (Kerlci) – 251 všečkov;
9. *Stari hrast* (Ansambel Petan) – 217 všečkov;
10. *Svet bi postal lep* (Mladi Pomurci in Aljaž Pevec) – 113 všečkov.

V vzorec nismo vključili nekaj skladb, ki imajo sicer veliko všečkov, vendar ne sodijo v žanr slovenske narodnozabavne glasbe (običajno je šlo tu za pop skladbe) ali nimajo svojih videospotov (v teh primerih gre za skladbe, ki so zgolj naložene na fotografije, oziroma za statične posnetke glasbenih skupin, ki v studiu igrajo svojo glasbo).

In drugič: ker domnevamo, da glasbo na platformi *YouTube* spremljata zlasti mlajša in srednja generacija, smo naslednjih 10 videospotov uvrstili v vzorec s televizije. Tako smo poskusili zajeti tudi produkcijo, ki ji sledi zlasti starejša oziroma komunikacijsko bolj konservativna generacija, pri čemer smo si pomagali z lestvico najbolj priljubljenih skladb, ki so jo do pred kratkim pripravljali pri oddaji *10 domačih* na RTV Slovenija. To je namreč edina lestvica na katerem izmed domačih televizijskih programov, ki vsebuje več kot samo nekaj skladb (druga pomembna *Narodnozabavna lestvica* na *Radiu in Televiziji Veseljak* vsebuje samo tri skladbe). Lestvico priljubljenosti v oddaji *10 domačih* so oblikovali gledalci s svojimi glasovi; manjša zadrega je edino, da je TV Slovenija ob začetku leta 2019 to oddajo ukinila. V vzorec smo posledično uvrstili vseh 10 skladb, ki so bile na sporedu v zadnji predvajani oddaji (na sporedu je bila 31. 12. 2018).

1. *Novo življenje* (Galop)
2. *Ko me objame* (Veseli Savinjčani)
3. *Zaljubljena v gasilca* (Ansambel Tomaža Rota)
4. *Nesi me, nesi* (Monika Avsenik)

5. *Grabljica* (Murni)
6. *Kraljica zvezdnih noči* (Ansambel Spev)
7. *Letiva* (Ansambel Klateži)
8. *Draga moja* (Kvartet Pušeljc)
9. *Neke julijske noči* (Ansambel Smeh)
10. *Kokrat ti morm rečt* (Gadi)

S kombinacijo videospotov iz platforme YouTube in s televizijske lestvice priljubljenosti smo torej poskusili zajeti med različnimi segmenti občinstva priljubljeno sodobno narodnozabavno glasbeno produkcijo. Zaradi nekaterih strukturnih omejitev, kot je na primer odsotnost natančnih lestvic najbolj priljubljenih skladb, naš vzorec ni čisto popoln, je pa vseeno verjetno dovolj reprezentativen, da lahko na njegovi osnovi vsaj okvirno sklepamo na žanr kot celoto. V nadaljevanju sledi analiza posamičnih skladb.