

»PA TMINU SE PATIEPAJE«: ŽIVLJENJSKI SVET LOKALNE SKUPNOSTI MLADIH V UGLASBENIH BESEDILIH¹ Prvi del: Uглаševanje²

Izvirni znanstveni članek | 1.01

Izveček: Avtor v članku analizira lokalno identiteto mladih Tolmincev v devetdesetih letih dvajsetega stoletja. V ustvarjanju glasbenih skupin in drugih pojavih prepoznava produkcijo lokalnosti, ki je po eni strani v dialogu s »starimi« simboli, po drugi pa uvaja nove simbole, v katerih se prepoznava lokalna skupnost mladih. Avtor ugotavlja, da je bil za vznik lokalnega identificiranja mladih ključen avtonomni prostor, še zlasti, ker je ta prostor svoje mesto našel na estetsko privlačnih krajih ob reki Soči.

Ključne besede: lokalna identiteta, ustvarjanje/produkcija lokalnosti, mladi, ljudska pesem, dialekt, glasba, prostor, scena, Tolmin

Abstract: Analyzed is the local identity of young inhabitants of Tolmin in the 1990s. By examining music production and other phenomena, the author suggests a production of locality. On the one hand, this production is in dialog with »old« symbols while on the other it introduces new symbols in which local youths recognize themselves. A significant role in the formation of local identification of the young was played by autonomous space, particularly because it is located in aesthetically pleasing locations along the Soča.

Key Words: local identity, production of locality, youth, folk song, dialect, music, space, scenes, Tolmin

Uvodne opombe in konceptualni aparat

V članku bom predstavil nekaj besedil, ki s(m)o³ jih v Tolminu kot uglasbene pesmi peli ali poslušali približno med letoma 1995 in 2000.⁴ Z besedili bom poskušal orisati življenjski svet »lokalne skupnosti«, natančneje, segmenta mladih iz Tolmina in okolice. Besedila, ki jih bom povezal v enoten interpretativni okvir, pripadajo različnim »žanrom«: nekatera so tradicionalna, ljudska, druga so nastala kot del ustvarjanja rock skupin, tretja so parafraza nacionalnih in lokalnih tradicionalnih ljudskih pesmi, četrta pa so nastala v spontanem komunikacijskem procesu tukaj in zdaj, zato bi jih lahko imenovali tudi sodobne ljudske pesmi. Tisto, kar je to raznolikost gnalo v preplet, ki presega razvrščanje po »žanrih«, je bila specifična mladinska scena oziroma komuni-

kacija⁵ znotraj segmenta lokalne mladine.

S konceptom »življenjski svet« opisujem vrednostni, pomenski in bivanjski horizont, kot je v nekem specifičnem obdobju nastajal v komunikaciji mladih. Za ta fenomenološki koncept sem se odločil, da bi refleksijo sveta in identitete, kot se odraža v pesmih, lahko ločevali od že ustaljenih ideologij tolminske lokalne skupnosti in na splošno od preveč monolitnega razumevanja lokalnih skupnosti kot danih in nesegmentiranih. Ne bom se torej ukvarjal z zgodovinsko prisotnimi ideologijami in temeljnimi vrednotami neke kulture, kot se odražajo v pesmih (za razliko prim. Abu-Lughod 1986), tudi ne z instrumentalizacijo folklorne s strani predstavnikov moči (za razliko prim. Čolović 2007), kakor tudi ne z osebnimi občutji pesnikov (za razliko prim. Abu-Lughod 1986), čeprav me zanimajo individualne stvaritve, temveč s predstavami in z občutji, kot so, sicer na podlagi nekih temeljnih dispozicij (skupnostnih, kulturnih, geografskih) šele nastajale v medosebni komunikaciji in prispevale k občutenju skupnosti (glej Schutz 1951).⁶ Komunikacija in intersubjektiv-

1 Zahvaljujem se Rajku Muršiču, ki mi je še kot dodiplomskemu študentu stal ob strani pri pričujoči raziskavi, Saši Šifrar in Viktorju Škedlju Renčlju, ki sta s kritičnimi pripombami usmerila pričujoči članek (v obeh delih), in Barbari Ivančič Kutin za nasvete pri zapisovanju dialekta. Najbolj sem seveda hvaležen številnim Tolmincem, predvsem ustvarjalcem iz obravnavanih glasbenih skupin, ki pa jih je preveč, da bi jih lahko naštel.

2 Članek zaradi dolžine objavljamo v dveh delih. Drugi del s podnaslovom Ustvarjanje lokalnosti bo objavljen v *Glasniku SED* 51(1,2), 2011 (op. ur.).

3 Bil sem aktivni udeleženec dogajanja, ki sem ga sproti dokumentiral in o njem tudi pisal (glej Kozorog 2000, 2002). Kot etnolog – domačin se na dogajanje izpred več kot desetletja obračam tudi z avtobiografsko in reflektivno metodo (glej Chang 2008; Cohen 1994; Okely 1992).

4 Gre za okvirno obdobje. Leta 1995 je nastala za opisovano dogajanje pomembna glasbena skupina Medrje. Leta 2000 sem o tem prvič pisal v seminarski nalogi (glej Kozorog 2000). Po diplomu (Kozorog 2002) sem bil na te glasbene pojave manj pozoren, čeprav v določenih oblikah živijo še danes – skupini Medrje in Tminski madrigalisti še vedno nastopata. Tudi življenjski svet, ki ga bom predstavil z besedili, ni kar izginil, čeprav se je v zadnjem desetletju v Tolminu marsikaj spremenilo.

5 Kot temeljno izhodišče za interpretacijo dogajanja, besedil in življenjskega sveta mladih v Tolminu jemljem komunikacijo, ki jo *International Encyclopedia of Communications* definira kot »načine prenosa informacij, idej in drž med posamezniki, skupinami, narodi in generacijami« (po Bauman 1992: xiii), Alfred Schutz (1951), utemeljitelj koncepta »življenjski svet« v sociologiji pa je kot temelj vsake komunikacije definiral »odnos vzajemnega uglasčevanja«, ki ustvarja izkustvo skupnosti.

6 Glede na to, da govorim o pesemskih stvaritvah kot individualnih, a hkrati določenih v komunikaciji, in da govorim o skupnosti, lokalni identiteti in življenjskem svetu, ki se sicer nanašajo na že obstoječe strukture, a se vzpostavljajo kot nove, bi lahko uporabil tudi koncept Raymonda Williama »strukture občutenja«, ki ga je vpeljal, »da bi poudaril razliko od formalnejših konceptov »pogleda na svet« ali »ideologije«. Ne gre za to, da moramo poseči onkraj formalno veljavnih in sistematičnih prepričanj, čeprav jih moramo seveda vedno vključiti. Gre za to, da se ukvarjamo s pomeni in z vrednotami, kot jih dejavno živimo in občutimo (...). (...) [D]efiniram (...) družbeno, še vedno trajajočo izkušnjo, ki je v resnici

* Dr. Miha Kozorog, podoktorski raziskovalec na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 1000 Ljubljana, Zavetiška 5, E-naslov: miha.kozorog@ff.uni-lj.si

nost sta bila glavna motorja vzpostavljanja življenjskega sveta na obravnavani mladinski sceni, skozi njiju pa je nastajal tudi občutek skupnosti (bližine), za katerega poudarjam, da ni bil kulturno predpisan (za razliko prim. Abu-Lughod 1986), ampak šele ustvarjen. V sodobnem svetu, ko se lokalnim prebivalcem ni več nujno identificirati z geografsko definiranimi lokalnostmi (tem namreč lahko tudi ne pripadajo), »produkcija lokalnosti« pa ima vse več možnosti, da ubira nove in nove poti (Appadurai 1996), moramo geografsko definirane lokalnosti kot nesamoumevne identitete ponovno in podrobno proučiti.

Za opisovanje nosilcev dogajanja uporabljam različne izraze – segment, lokalna skupnost in scena, ki jih moram na kratko pojasniti. O »segmentu mladih« govorim zato, ker kljub temu da je družbeno okolje številčno lahko tako majhno, kot je tolminsko, mladi v njem ne oblikujejo enotne skupine, ampak se (vrednostno) razvrščajo v več segmentov. Poglejmo si primer vzpostavljanja ločnic znotraj te male lokalne skupnosti. Med mojim opazovanjem mladih Tolmincev sta bili v rabi oznaki *ventili* in *kamilčarji*. Prva se je nanašala na ljubitelje avtomobilov, druga na rabo marihuane.⁷ Pri segmentu, ki me je etnografsko še zlasti zanimal (in nas zanima tudi na tem mestu), je oznaka *kamilčar* funkcionirala kot samopripis, medtem ko je bila oznaka *ventil* opis za »drugega«, za vrednostno drugačnega. Druga oznaka namiguje na materialne vrednosti, ki simbolizirajo dominantni red, prva na marginalne prakse. Segment mladih, v katerega življenjski svet bomo počasi prodirali, se je torej postavljajal na rob (in po robu) (glej Becker 1963).

Čemu torej govoriti tudi o »lokalni skupnosti«, ko pa bi lokalna večina brez dvoma ne želela imeti nič opraviti s kriminaliziranimi praksami? S pripovedjo o »lokalni skupnosti« želim poudariti, da se je segment mladih na pomemben način vzpostavljajal in predstavljal tudi s simboli lokalnosti (glej Cohen 1985) in ne le s subkulturnimi simboli. Ko o mladih govorim kot o lokalni skupnosti, torej poudarjam njihovo lokalno identifikacijo. Mladi so po eni strani gojili alternativne prakse, po drugi pa so izrazito uporabljali lokalne narečne izraze, peli lokalne tradicionalne pesmi, se izkazovali v poznavanju lokalne krajine, zgodovine in značilnosti pretežno ruralnega okolja, skratka se dokazovali v stvareh, na katere bi bil ponosen vsak »pravi domačin« v smislu, saj še kdo »goji odnos« in stvari torej še ne bodo »šle v pozabo«. Mladi so torej igrali kreativno vlogo pri »izumljanju tradicije« (Hobsbawm 1988).

Produkcija lokalnosti omenjenega segmenta domačinov je torej potekala v njemu lastnih komunikacijskih in simbolnih okvirih, na njemu lastni »sceni«, enkrat skladno, drugič v konfrontaciji z »lokalno večino«. Kajti tudi z marihuano povezane prakse moramo razumeti kot obliko produkcije lokalnosti; to je še zlati očitno, če kot primer vzamemo gojenje konoplje⁸ v bližnji okolici, kar je med drugim pomenilo vkoreninjanje mladih v domačo

krajino (glej De Boeck 1998) in gradnjo koncentričnega prostora, povezanega s krajem (glej Guille-Escuret 1998: 181–183).⁹ Segment mladih se je torej s svojimi praksami sicer postavljajal na lokalni rob, toda z nekim zelo pomembnim adutom v žepu, to je z obvladovanjem domačega prostora in že omenjenih osrednjih simbolov lokalne skupnosti.

Toda, če sem segment mladih pravkar predstavil strukturno, v določenih »kot da« statičnih relacijah v lokalni skupnosti, pa je podoba statičnosti napačna ali vsaj pomanjkljiva, saj v resnici spremljamo komunikacijski proces znotraj (in »navzven«) segmenta mladih. Ko govorim o tem procesu, uporabljam koncept »scene«, ki ga je Keith Harris definiral kot »prostor, ustvarjen z »refleksivnostjo« članov in ki ima določene namenske in nenaemske izide«, pri čemer je »refleksivnost« opisal kot zmožnost učinkovitega spremljanja in manipuliranja »mikro-politike vsakdanjih interakcij« (1999: 2). Harris je, podobno kot pred njim že Sarah Thornton (1995), izhajal iz analitičnega aparata Pierra Bourdieuja in sceno opisal tudi kot polje krožečih kapitalov (Harris 2000: 18). Kapital, ki določa dinamiko scene, nastopa v obliki stvari in vrednot, ki tistim, ki v tem polju sodelujejo, nekaj pomenijo. Moja lastna kratka izpeljava definicije scene se tako glasi: komunikacija okoli stvari, ki štejejo (za podrobno razčlenitev koncepta glej Kozorog 2006).

»Stvari, ki štejejo«, stvari, okoli katerih se odvijajo medosebna in medskupinska interakcija in družbeni proces, v katerem se vzpostavljajo trajne kulturne opredelitve (ločnice mi : oni, temeljne vrednote, skupnosttvorni simboli, itd.), so lahko, kot smo že spoznali, zelo različne. Lahko so to avtomobili ali marihuana, če ostanemo le pri zgornjem primeru. Lahko bi dodali še druge prakse in ideologije; scena se na kratko lahko vzpostavlja okoli vsega, kar ljudem nekaj pomeni, pa naj bo to ribolov, anarhizem, *heavy metal* ali astronomija. Kar s konceptom scene glede na druga dva uporabljena koncepta – segment in lokalna skupnost – še pridobimo, je (poleg že omenjene dinamike) predstava o komunikaciji prek vertikalne osi, torej na osi lokalno–globalno: »stvari, ki štejejo« omogočajo oziroma lajšajo oziroma krepijo prenos informacij in stvari iz lokalnega okolja navzven, in obratno. Lokalna scena torej nikoli ni povsem lokalna, ampak je v interakciji s »podobno mislečimi« drugje.

Na opazovani sceni sta moja pozornost pritegnili predvsem dve »stvari, ki sta štelici: marihuana in alternativna rock glasba ter z njima povezane prakse.¹⁰ O obeh bom več povedal v nadaljevanju, ko bodo o tem spregovorila tudi besedila. Napačno bi bilo trditi, da sta bila to edina osrednja elementa komunikacijskega kroga tega specifičnega segmenta lokalne mladine, vsekakor pa

9 Lahko se vsaj nekoliko v šali navežem na Guille-Escureta (1998: 181–183), ki je pri obravnavi sicer drugače vzpostavljenih kulturnih horizontov, kot jih obravnavam sam, po Leroi-Gourhanu izpostavil »pertinentni kontrast« med potujočimi prostori lovcev in žarkovnimi prostori poljedelcev. Ta kontrast lahko po analogiji prenesemo na tolminsko opozicijo *ventili* : *kamilčarji*. Avtomobil je simbol mobilnosti in tudi »lova« na ženske, medtem ko je marihuana simbol pasivnosti in, ko gre za gojenje konoplje, vezanosti na eno mesto.

10 Kot nasprotje komercialne glasbe sem jo drugje (glej 2002) poimenoval avtonomna glasba. To je glasba, ki je v bistveni meri ne narekuje trg. V lokalnem okolju komercialno glasbo določajo potrebe plesišč (veselic, porok, hotelov, itd.), medtem ko avtonomne glasbe bistveno ne določajo zunanje zahteve, ampak nastaja iz želje glasbenikov po ustvarjanju in igranju, torej iz njihovih estetskih preferenc.

pogosto ne prepoznamo kot družbene, ampak velja za osebno, idiosinkretično in celo izolirajočo (...)« (Williams 2005: 253–254).

7 Zaradi pomena, ki ga je imela v opisovanem okolju marihuana (vsaj v mojih interpretacijah), sem tudi tako dolgo odlašal z objavo spoznanj iz diplomskega dela (glej Kozorog 2002). Po skoraj desetih letih, ko lahko o vsem pišem v pretekliku, z objavo pričujočega članka nikogar več ne inkriminiram.

8 Dele nekaterih podvrst rastline sušijo in uporabljajo kot marihuano. Rastlina je v mednarodnem prostoru poznana kot *kanabis*.

sta bila simbolno pomembna pri zarisovanju družbenih ločnic. Namreč, čeprav je bilo skupinsko pitje alkohola tudi »stvar (praksa), ki je štel«, enako pa tudi določene športne aktivnosti, so to tudi prakse, ki štejejo na številnih drugih (lokalnih in nelokalnih, mladinskih in nemladinskih) scenah. V analizi sem zato večjo (morda preveliko?) težo pripisoval praksam, ki so skupnost mladih bolj razločevale od drugih.

»Stvari, ki so štele« za segment mladih v Tolminu, sem povezoval in interpretiral s pomočjo dveh postopkov: udeležbe v praksah na sceni in analize besedil, ki me bo na tem mestu še zlasti zanimala. Pri tem se mi zdi bistveno poudariti, da besedil ne bi uspel zares razumeti brez poznavanja skupnosti, v kateri so ta besedila nastajala in se z glasbo predstavljala, kakor tudi ne bi uspel nikoli podati portreta skupnosti (glej Kozorog 2002) brez relacijskega branja besedil (za podobno analizo glej Abu-Lughod 1986). Povedano s terminologijo folklorista Alana Dundesa (1980), sem v istem zamahu upošteval in skušal interpretirati besedila, teksturo (jezik) in družbeno-kulturni kontekst.

Komunikacija in prostori lokalne scene

Ena bistvenih značilnosti scen je njihova prostorskost. Prostor (lahko tudi virtualni) je prvi pogoj komunikacije okoli »stvari, ki štejejo«, posledično pa uokvirja pogled udeležencev na svet in sebe. Scena je za udeležence torej tudi mizanscena. Čeprav je bistvena značilnost scene njena procesna narava, nepredvidljivost dogodkov (oziroma izida komunikacije), kar pomeni, da ima tudi prostor procesni značaj, pa scene pogosto razvijejo zanje središčne prostore, ki omogočajo izvajanje skupnostvornih praks.

V Tolminu je mladina v devetdesetih letih 20. stoletja ustvarila ali posvojila dve javni zbirališči, delujoči v poletni sezoni. To sta bila prostora, povezana z brunarico ob reki Soči, imenovana Johnson in Sotočje.¹¹ Prvi prostor sta konec osemdesetih let 20. stoletja osnovala dva zasebnika, predstavnik »starejše generacije« tistih, ki jih opisujem kot »segment mladih« (pribl. letnik 1966 in manj). Drugega so leta 1993 osnovali člani društva Pod vplivom – društvo za dobro voljo, ki so ga sestavljali predstavniki »srednje generacije« segmenta mladih (letniki med pribl. 1967 in 1973). Za oba prostora pa je bilo značilno, da sta, čeprav lastniško oziroma upraviteljsko zasebna ali društvena, za celoten segment mladih oziroma sceno delovala kot »njihova« prostora. Za mlade, ki jih opisujem, je bilo običajno, da so vsak poletni dan obiskali en ali drugi prostor, pogosto pa kar oba. »Svoje ljudi« je nekdo našel na enem ali drugem prostoru, zato so bile poletni »družbene poti« (Finnegan 1989) jasno začrtane na relaciji Johnson–Sotočje.

Opisana zaokroženost lokalnega prostora z dvema osrednjima zbirališčema je razvidna iz čistilne akcije, ki so jo leta 1997 organizirali mlajši predstavniki segmenta mladih (letniki med pribl. 1974 in 1978), konkretno člani društva KUD Karma koma. Na akciji, ki je za nekaj let postala tradicionalna, so udeleženci čistili breg Soče natančno med Sotočjem in Johnsonom. Z izpostavljanjem dveh osrednjih prostorov scene so torej simbolno nadgradili svoj vpis v domači prostor, vpis, ki so ga izvedli z družbeno cenjenim dejanjem čiščenja okolja. Čistili so torej do-

mači prostor, ki pa je zanje pomenil prostor, določen (in s prakso poletnega druženja tudi zamejen) z dvema osrednjima in ključnima krajema, brez katerih domači prostor ne bi bil več isti in tudi ne več tako »domač«. Vpis v prostor s čistilno akcijo je bil torej identitetno dejanje, izraz pripadnosti domačemu kraju, ki pa sta ga pogojevala dva za mlade osrednja prostora. Slednja sta tako simbolno in praktično zastopala celotno domače območje.

Čeprav je pobuda za akcijo nemara res prišla od »mlade generacije«, so v njej sodelovali predstavniki vseh generacij mladih, ki so se na obeh prostorih srečevali. Prostora sta delovala kot središči medgeneracijskega prenosa vrednot, idej in znanj (in sicer v obeh smereh, ne le od starejših na mlajše), posledično pa sta torej pomagala ustvarjati neko večgeneracijsko skupnost mladih. Medgeneracijska komunikacija in vloga prostorov v njej sta še zlasti pomembno vlogo odigrali pri mlajših, ki so se tako socializirali kot udeleženci specifičnega kroga lokalnih interakcij, to je kot udeleženci lokalne alternative. Zato ni naključje, da se je prav pri mlajših optimistični pogled na lokalnost najbolj izrazil tudi v kreativni obliki, kot bomo videli na primeru besedil (primer omenjene kreativnosti je tudi že omenjena čistilna akcija).

Lokalni prostor z dvema osrednjima zbirališčema se je izrisoval v poletnem obdobju, približno med majem in septembrom. Kaj pa zunaj tega časa? Takrat je bilo središče specifične mladinske scene, kot sta ga predstavljala Johnson in Sotočje, torej središče, kjer je prišlo do stika vseh generacij tega segmenta mladih, predstavljeno v bar Devetakov hram v središču Tolmina. Toda bili so tudi prostori, kjer se niso srečevale vse generacije, ampak le določene ali pa tudi zgolj posamične *klape* (skupine prijateljev).¹² Značilni takšni prostori so bile kočice na pašnih planinah, kjer so se *klape* zbirale čez celo leto, čeprav večkrat poleti – kot bo razvidno iz nadaljevanja, je bil to romantični svet gorske avtonomije.

Mlajša generacija, točneje mladi, rojeni med letoma 1974 in 1978, pa je v drugi polovici devetdesetih let 20. stoletja zimske petkove in sobotne večere in noči najpogosteje preživljala v parku sredi Tolmina, imenovanem Jimi.¹³ Njihovo druženje in petje sta osrednja predmeta tukajšnje analize. V parku so različne *klape* omenjene generacije¹⁴ praznovala rojstne dneve, predvsem pa so bile to zabave s precejšnjo količino vina, ki je bilo na voljo vsem prišlekom. Vino v plastični posodi na pipico je bilo eno od treh osrednjih elementov teh *žurov*. Druga dva elementa sta bila ogenj, ki so ga ponavadi zakurili v pločevinastem sodu, ter petje pesmi. Značilnost vseh treh elementov je bilo povezovanje prisotnih. Ogenj je ogrel zimsko noč, vino je prispevalo k omami prisotnih in medsebojnemu zblizevanju, pesem pa je prispevala ideologijo »mi-skupine« (Elwert 1995), predvsem pa je različne glasove povezala v enotnega.

12 Osredotočam se na prostore, ki so jih zasedali pretežno mladi. Pomembne pa so bile tudi gostilne, kjer so mladi prihajali v stik s starejšimi predstavniki tolminskega družabnega (gostilniškega) življenja. V opisovanem obdobju je s tega vidika najbolj izstopala beznica Hamurabi bar.

13 Ime je po glasbeniku Jimiju Hendrixu park dobil leta 1972. Takrat se je tam začela zbirati prva generacija mladih, pozneje pa so ji s premori sledile naslednje – mlajše. Danes domačini na splošno park imenujejo *Jimi park*.

14 Zraven so bili sicer prisotni tudi posamezniki, ki so bili bodisi starejši bodisi mlajši od tvorcev omenjenih zabav.

11 Uradno ime prve brunarice je bilo Maya, a so brunarico in prostor v njeni okolici domačini vselej imenovali po psevdonimu upravitelja – *pr' Johnsonu*.

Med lokalno ljudsko pesmijo in inovacijami lokalnih glasbenikov

Pa pride dal z graščince,
nardi ti še kaciun,
na najde u hlieucu žwince,
ne u škrinci zlatih kruon.
Prtiska zima hud je mraz,
za drowa nimaje,
prtiska zima hud je mraz,
ačieta kuneje.
Pa use zaradi vinca,
use zaradi vinca,
use zaradi vinca,
ačieta kuneje.
Ubuoje mat, ubuoj atrac,
ka nimaje ačieta,
ubuoje mat, ubuoj atrac,
sa kəkr kšna zvier.
Pa Tminu se patiepaje,
krwawa se prtiepaje,
pa Tminu se patiepaje,
sa kəkr kšna zvier.
Pa use zaradi vinca,
use zaradi vinca,
use zaradi vinca,
sa kəkr kšna zvier.

Na omenjenih dogodkih se je kot ena najbolj priljubljenih prepevala prav zgornja pesem. Ne vem, v koliko in katerih oblikah je že zapisana; na tem mestu jo zapisujem v najdaljši od vseh, kot sem jo slišal peti ali sem jo prepeval skupaj z drugimi v parku Jimi, včasih kje ob Soči ali v kateri od koč na planinah, skratka na običajnih mestih za druženje ob petju. Pevci so včasih ubrali eno, drugič drugo zaporedje kitic, včasih so kakšno izpustili, drugič pesmi niso pripeljali do konca. S pesmijo se je torej dogajalo nekaj, kar je za ljudsko pesem povsem običajno: pesem doživlja spremembe, variante, saj »kljub pisanim in tiskanim medijem (...) ustna komunikacija omogoča variabilnost« (Terseglav 1987: 37).

Pojav sam seveda ni nič posebnega. Za Slovence je pregovorno značilno, da v družbi radi pojemo, in ker pesmarica ni vedno pri roki, je to, v kakšni obliki bodo pevci pesem pripeljali do konca, velikokrat stvar trenutnega spomina ali sposobnosti vodilnih pevcev. Kot posebnost pa se je pred mano odpiralo naslednje vprašanje: od kje tako pogosto in doživeto petje ljudskih pesmi na sceni, ki jo v prvi vrsti zaznamuje povezava z rock glasbo? Odgovor sem našel v dejstvu, da pevci niso prepevali katerihkoli ljudskih pesmi, temveč predvsem tiste, ki veljajo za *tminske*,¹⁵ torej lokalne ljudske pesmi. Povezavo med njimi in rock glasbo bom predstavil v nadaljevanju.

Uvodna pesem pa ni bila priljubljena le kot lokalna tradicionalna pesem, ampak tudi zaradi specifičnega besedila in simbolov, v katerih so se mladi zlahka prepoznavali. Pesem govori o brezbriznosti, veseljačenju in domala živalsko instinktivnem odnosu do sveta, brez slabe vesti zaradi neodgovornega načina življenja. Preteпов, ki jih pesem tudi omenja, na sceni sicer ni bilo, saj je bilo fizično nasilje deležno prezira, pacifizem pa ena njenih te-

meljnih ideologij. Uživanje alkohola, ki je spremljalo tudi vsak pevski dogodek, je bila običajna praksa, deležna predvsem pozitivnih, a humornih komentarjev. Zelo pomembni vrednoti (oziroma odnos do bivanja) pa sta bili brezdolje in svoboda. Tolmin devetdesetih let 20. stoletja je s prostori, kot sta bila Johnson in Sotočje, svobodo vsekakor omogočal, s temi simbolnimi kraji pa jo je tudi zastopal v nekem širšem, slovenskem (pa tudi mednarodnem) prostoru (glej Kozorog 2009: 167–221).

Tolminskih tradicionalnih pesmi v repertoarju pevskih dogodkov sicer ni bilo veliko, in poleg predstavljene jih je v tem repertoarju svoje mesto našlo le še nekaj: *Magdalena*, *Jafka rdečje*, *De bi jest j'mu repetnice*, *Pojdi z mano pod grad*.¹⁶ Peli so tudi druge (nelokalne) tradicionalne in popularne pesmi, a posebnosti pevskega repertoarja sta bili predvsem dve: pevska improvizacija na samem dogodku in vključevanje pesmi iz repertoarja dveh lokalnih glasbenih skupin – Medrje in Tminski madrigalisti – v repertoar dogodkov. Poleg tega smo bili priča tudi obratnemu procesu, ko so pesmi nastajale z improvizacijo na dogodkih in šele nato prešle v repertoar skupine Medrje. Etnolog Iztok Krajnik, član skupine Medrje,¹⁷ je v svojem seminarskem delu poudaril zanimivo vzporednico med nastajanjem pesmi svoje skupine in improviziranim javnim zlaganjem besedil z odgovarjanjem drug drugemu, kot ga je v prispevku o duhovni kulturi v Zgornjem Posočju opisal Milko Matičetov.¹⁸ Pričujoča primerjava je po mojem mnenju povsem ustrezna, čeprav verjetno ne gre za prenos tradicije, ampak zgolj za pojav iste prakse v istem okolju v dveh različnih obdobjih:

Nekaj o podobnem zlaganju pesmi, kot pri bendu Medrje, govori tudi dr. Milko Matičetov v svoji razpravi o duhovni kulturi v Gornjem Posočju: »Nenavadno je tudi sporočilo o stari šegi, da so tekmovali – javno, v gostilni – kdo zna bolje zlagati verze. Peli so in si odgovarjali »te temu« (drug drugemu).« Tudi na primeru Medrja je besedilo velikokrat nastalo kot delo več na žuru prisotnih ljudi. Tisti, ki je imel kakšno zamisel, jo je hitro zapel, iz tega pa je navadno Andrej [pevec skupine Medrje, op. M. K.] razvil enotno besedilo in v taki obliki se je pozneje ohranilo (Krajnik 1999: 13).¹⁹

Lahko bi rekli, da se je spontano »dogajala folklor«, če lahko tako parafraziramo folklorista Dana Ben-Amosa, ki je zapisal, da »folklor ni agregat stvari [in tu je mislil na zbirke pesmi, pravljic, verovanj itd. – op. M. K.], ampak proces – komunikacijski proces, če smo natančni« (1971: 9). Omenjeni avtor je srž sodobne folkloristike videl prav v raziskovanju takšnih »komunikacijskih dogodkov« (1971: 10), kot bi lahko definirali tudi pevske dogodke v parku Jimi (in drugje). V te dogodke so torej pesmi prihajale iz različnih repertoarjev (tradicionalno-ljudskega, popularnoglasbenega, repertoarja posameznih lokalnih skupin), prav tako pa so nastajale tudi v komunikaciji na samih dogodkih, torej z improvizacijo, in se občasno, predvsem ko je

16 Zadnja navedena je nastala med povojnim popularnoglasbenim dogajanjem v kraju, mladi pa so jo peli kot tradicionalno tolminsko ljudsko pesem.

17 V narečju *miedrje* pomeni 'gnojna jama', sicer pa se tako imenuje tudi ena od zatolminskih pašnih planin.

18 Gre za prispevek Duhovna kultura v Gornjem Posočju, leta 1975 objavljenem v *Tolminskem zborniku*.

19 Izvirno besedilo sem slovnično popravil.

15 Tmin je lokalno ime za Tolmin.

šlo za boljše ideje in so si vodilni pevci dele besedila zapomnili, usidrale v bodisi dogodkovnem repertoarju bodisi repertoarju skupine Medrje.

Ta prepleteni glasbeni sistem je treba dopolniti vsaj še z eno glasbeno skupino. To je skupina Bléd bend,²⁰ ki je prav tako del besedil prepevala v tolminskem narečju (oziroma lokalnem slengu segmenta mladih) in se izražala z enakimi simboli kot že omenjeni skupini. Nenazadnje je bil en posameznik član vseh treh skupin, bil pa je tudi vodilni instrumentalist (kitarist) ter občasno vodilni pevec na pevskih dogodkih. Prav tako je bil pevec in pisec besedil skupine Bléd bend tudi pevec pri Tminskih madrigalistih. Sicer pa so glasbenike vseh treh skupin²¹ (v glavnem vsi) medsebojno povezovale tudi generacijske *klape* oziroma so bili (skoraj vsi) stalni udeleženci *žurov* v parku Jimi.

Izvori pesnjenja v narečju

Rajko Muršič je pri svoji raziskavi punk scene v Slovenskih goricah naletel na besedila v narečju in v njih na komentarje o lokalnih razmerah (1995: 347, 349). Govorica okolja je punkerjem rabila kot orožje za kritiko okolja in ideološkega sveta staršev. V Tolminu je šlo za drugačen proces, in sicer za proces vse večje identifikacije mladih z okoljem, kjer živijo, lokalni govor pa je bil simptom te identifikacije.

Predstavniki naštetih glasbenih skupin so navajali različne vzore in izvore lastnega pesnjenja oziroma izvajanja v tolminskem narečju. Ne smemo mimo dejstva, da sta bila v opisanem okolju s svojimi narečnimi pesmimi prisotna tako Iztok Mlakar kot skupina Ana Papedan iz Pivke. Kljub temu pa so po besedah akterjev s tolminske scene njihovi vzori prihajali (predvsem) od drugod. Kot je pripovedoval²² pevec in pisec besedil skupine Bléd bend, je svoja narečna besedila napisal pred nastankom skupine oziroma pred svojim prvim solističnim nastopom leta 1994 (glej spodaj). Takšen način pisanja ga je pritegnil, ko je v hišnem dnevniku neke kočice na planini Pod Kuk²³ prebral zgodbo, napisano

v tolminskem narečju.²⁴ Zgodbo je priredil v pesem in jo začel izvajati kot blues. Pesem gre takole:

Je dieu rejnk Jouan kulie:
 »Sm bu gare u planin,
 me bekarca zjutra zbudila je,
 ma sm bu zla slab,
 prejšn dan sm lih na mrowa pərvč papiu.
 Sm bekarca skuoz akna zagnaw,
 je lih tie u buka prletielā,
 sm se spiet zbədu apudan,
 sm zamədu za u stan,
 sm šu bekarca pagliedat,
 səmu brz adne nage je bla.«
 Pastirje Tojnčka gwišna usi paznate,
 an skuoz na zelena kapca nasu je,
 ən krat pa sma zamierkal,
 de tiste kapce nima vč,
 sma ga mala padražil:
 »Bejn Tojnčk či jmaš tista kapca zej?«
 »Sm je pəstu dele u grap,
 pa m_je Cika, Cika sniedla je.«
 (Bléd bend: *Rejnk Jouan bléd*)

Ob isti priložnosti je na planini Pod Kuk nastala še ena pesem istega avtorja, ki jo je po zgledu iz dnevnika napisal na podlagi lastne izkušnje iz leta 1992 v vasi Čadrg:

Je Tuon Ragirju šu gliedat ouce na Kau,
 je u grmu nieki zašumiela,
 pa je kamn tie zagnau.
 Se dvigne wn nieki beličga zla,
 mari de medved je bu.
 Sta se gliedla en cajt z ači u ači,
 ən pale pa usak u saj krey letielā.
 Tist ta kasmat je kr nieki žwali gare paklau,
 zatuo so za en cajt škuoda acenawat gar šli.
 S šmajserjem Pituon, Jure Fleutu pa z dwa deci žgajne,
 uselih sa pašči kaj astrāšen bli, de luči u autu užgane sa pustil.
 K_sa pršli nazaj, sa spiet za dabra wajle paskrbiel,
 ad Luokarje da Križarje u rikverc ən pa u fuole sa šli.
 Sa pr Križarju za grable prašal, pa jm Frane dieu je kulie:
 »Bejn člebek pasluš, lih za baterije napunit pa grabl ries nucaš ne.«
 (Bléd bend: *Bes Čadrh bléd*)

Pesmi sta torej pripovedna bluesa, ki govorita o obrobnih dogodkih iz lokalnega okolja. Pripovedim o takšnih dogodkih in vlogah njihovih akterjev v njih na Tolminskem pravijo *kwante*. Takšna oblika pripovedne pesmi – kot je prva o pastirju in druga o medvedu in policajih (imenuje jih *pašči* / 'psički') v Čadrgu – ki omenja le v lokalnem okolju znane osebe in je zanimiva predvsem lokalno, se je pojavila kot novost in hkrati stalnica pri lokalnih glasbenih skupinah in pri improviziranem petju. Z glasbo so začeli mladi izražati zelo neposredne in včasih kar banalne vsakdanje dogodke. Iztok Krajnik je za svojo skupino Medrje ugotavljal, da je temeljno vodilo pri nastajanju besedil:

kar ti pride v danem trenutku na pamet na določeno glasbeno podlago v prostoru, kjer se nahajaš, oziroma o če-

20 Beseda *bléd* lahko pomeni *blues* oziroma *bluz* v dveh pomenih, in sicer glasbeno zvrst, torej da gre za *blues band*, in nakladanje, blebetanje, torej *bluzenje*. Ustreznejša je slovenjena različica *bluz*, saj so bile glasbene oblike, v katerih je ustvarjala zasedba Bléd bend, zelo raznolike in so zajemale širok spekter od rock 'n' rolla do rocka in bluesa. Beseda *bléd* se je torej še najbolj nanašala na besedo *bluzenje*. Po besedah pevca in pisca besedil sta bila njegova besedila in način njegovega podajanja *zbluzena*. Zaradi kompleksnejših glasbenih oblik in manj razumljivega načina podajanja besedil njihove pesmi niso doživele takšne vrste sprejema pri lokalnem občinstvu, kot so ga pesmi zasedb Medrje in Tminski madrigalisti. Medtem ko so v določenih *klapah* pesmi slednjih dveh skupin doživele svoje ponovitve na *žurih*, za nekatere pa bi lahko rekli, da so »ponarodele«, se to s pesmimi Bléd benda ni zgodilo. Da ne bo pomote, Bléd bend je bil v krogih, ki jih opisujem, zelo dobro sprejet in je bilo njegovo občinstvo v bistvu isto kot občinstvo skupin Medrje in Tminski madrigalisti, razlika je bila le v tem, kako aktivno je občinstvo prevzemalo besedila in melodije naštetih skupin.

21 Izpostavljam tri skupine z omenjene scene, ki so kot prve in najbolj očitno vnašale določene elemente, povezane z ljudsko pesmijo in govorom, v sodobno glasbeno izražanje. Nekatere od teh elementov najdemo tudi pri drugih skupinah, na primer pri skupini The Štrudls, ki pa je nastala pozneje kot obravnavane tri skupine.

22 Intervjuji in neformalni pogovori, na katere se v članku sklicujem, so nastajali med letoma 1999 in 2001.

23 Poleg poletnih javnih prostorov ob Soči, parka Jimi pozimi in nekaterih barov so bila značilna zbirališča tudi zasebne kočice na pašnih planinah.

24 Avtor zapisa je eden od solastnikov kočice, ki je v narečju pisal dnevnik o vsem mogočem.

mer je tekel pogovor ali kar se je tam zgodilo.²⁵ Iz tega pa sledi, da je večina besedil napisana v obliki zgodbic, ki obravnavajo domače okolje in njegove ljudi, njih težave, prigode, smisel za humor in podobno. Drugače pa v sebi ne skrivajo nekih globljih pomenov.²⁶ Ker so skoraj vsa besedila nastala na žurih, v prvo (...), gre prej omenjeno tudi pričakovati. Sicer so se besedila sčasoma dodelovala, a to spet v prvo in brez razmišljanja o kakšnih globljih pomenih. Pač, slišalo se je še kar dobro in to je bilo to (1999: 12–13).

Zgornji pesmi je po nastanku čakala naslednja usoda: Na Sotočju je v letih 1994 in 1995 rock skupina poustvarjalcev Tempi Pasati pripravljala takoimenovane Karaoke (ali tudi Karnaroke). Šlo je za javni žur, na katerem je občinstvo zabavala omenjena skupina, med odmori pa so posamezniki iz občinstva lahko tudi sami pokazali, kaj znajo. Na tem dogodku je poleti leta 1994 avtor prvič javno izvedel svoja bluesa. Njegov nastop je napravil vtis na mladega kitarista, pozneje člana vseh treh tukaj obravnavanih skupin in glavnega instrumentalista na dogodkih v parku Jimi. Ta je menil, da bi lahko pevec svoja bluesa nadgradil s spremljavo kitare. Tako je kmalu nastal duo, nato pa sta skupaj sestavila skupino Blêd bend.

Takratno dogajanje na Sotočju pa si je treba nekoliko pobliže ogledati. Značilnost nastopov domačih (tolminskih) skupin je bila precejšnja spontanost nastopajočih in občinstva. Tako so ob nastopih večine domačih skupin med odmori ali po nastopu oder zasedli posamezniki iz občinstva, ki so se na takšen ali drugačen način želeli izraziti. Med njimi je izstopal neki pevec, ki je zelo doživeto interpretiral Avenikovo *Tam kjer murke cveto*, mehiško *Quantanamera*, tolminske ljudske pesmi in beneško *Oj božime* – ta posameznik sicer ni pel le ob koncertih na Sotočju, ampak tudi ob drugih priložnostih. Leta 1994 je, da bi nastopil na Sotočju, z dvema prijateljema celo sestavil trio Skutna župa bend (vokal, harmonika in bobni). V tem primeru je torej šlo za predstavnika »srednje generacije« segmenta mladih, ki je s svojim petjem (pri tem pa verjetno ni bil osamljen) vplival na odnos mlajših do lokalnih ljudskih pesmi.

O kakšnih vplivih pa so mi pripovedovali člani skupine Medrje? Kot se je spominjal pevec skupine, so se nekatere tolminske ljudske pesmi že pele na žurih v Tolminu še pred vstopom narečja na tolminsko rock prizorišče. To sta bili predvsem pesmi *Jafka rdejče*, ki jo nekateri označujejo tudi za tolminsko himno, in *Pa Tminu se patiepaje*. Sicer pa so po njegovi interpretaciji mladi vedno peli ene in iste angleške, hrvaške in slovenske pesmi. Zaradi vedno istih pesmi je nastala potreba po nečem novem, kar so mladi našli v tolminskih ljudskih pesmih ter v spontanem ustvarjanju na kraju samem. Tako smo tudi na nekem žuru on, že omenjeni kitarist in jaz sklenili, da bomo odslej peli več tolminskih ljudskih pesmi.

Tudi sam sem bil na samem začetku član skupine Medrje. Spominjam se, da je knjižni urednik Zdravko Duša, po poreklu iz Tolminskega, na nekem gostovanju na tolminski Gimnaziji (verjetno leta 1993) predlagal, naj prisotni glasbeniki tolminske ljudske pesmi posodobimo v jazz ali rock različice. Ta detajl ome-

njam predvsem zaradi doslednosti pri dokumentiranju vplivov, sicer pa sem predavatelja poslušal le jaz, saj je večina mladih obiskovala tehnične srednje šole v Novi Gorici.

Že omenjeni kitarist skupine Medrje (in drugih skupin) pa je menil, da je nanj najbolj vplivala vokalna izvedba pesmi *Rejnk Jo-uan blêd* in *Bes Čadrh blêd* na Karaokah leta 1994 (glej zgoraj). Tudi prvi pesmi skupine Medrje sta, tako kot omenjena bluesa, nastali pred nastankom same skupine, in sicer na nekem žuru na planini Prodi. To sta bili pesmi *Meyer's Jacket*, ki sicer v angleščini opisuje pripetljaj pevčevega očeta, takrat ravno izvoljenega za tolminskega župana, in *Gams*, ki je bila prva kitaristova pesem z besedilom v tolminskem narečju. Ta dogodek se je najverjetneje zgodil poleti 1994, ko so bile na Sotočju Karaoke, in poleti 1995, ko je nastala skupina Medrje. Medrje s(m)o najprej nastali zgolj za enkratni nastop na Karaokah leta 1995. Za to priložnost sta pevec in kitarist po spominu obnovila pesmi *Meyer's Jacket* in *Gams*, ki s(m)o jima dodali rockovsko predelavo ljudske *Jafka rdejče*.

Nazadnje pogledimo še skupino, ki je med tukaj obravnavanimi nastala zadnja. Tminski madrigalisti so bili sprva vokalni oktet, število pevcev se je pravzaprav ves čas spreminjalo, poleg vokalnih pa so izvajali tudi vokalno-instrumentalne skladbe z akustično kitaro in/ali blok flavto.²⁷ Zasedbo so najprej sestavljali že omenjeni kitarist skupin Medrje in Blêd bend, pevec skupine Blêd bend, več glasbenikov, dejavnih v takratnih tolminskih metal zasedbah (Baraka, Forever in Reveal), ter trije posamezniki, ki so na glasbeno prizorišče vstopili šele s Tminskimi madrigalisti.

Tminski madrigalisti so nastali leta 1996 za potrebe nastopa na prvem dogodku Predbožičnega presenečenja. To je bil dogodek s humornim in z družbeno-kritičnim značajem, ki so ga na večer pred božičem več let zaporedoma v tolminskem Kinogledališču prirejali umetniki »mlade generacije« segmenta mladih. Pri dogodku so sodelovali tako glasbeniki kot tudi slikarji, komiki, gledališčniki in mladinski aktivisti. Prireditev je temeljila na »montypythonskem« humorju, zato so bili pomemben del programa skeči. Prav kot humorna točka, skeč, so nastali tudi Tminski madrigalisti. Skupina pevcev, oblečenih v kmečka oblačila in obutih v škornje, a z določenimi subkulturnimi (na primer metalskimi) motivi v opravi, ki na način ljudskih pesmi podaja teme, kot je na primer sajenje in učinkovanje marihuane, o čimer je govorila že njihova prva pesem *Flančnk*, se je akterjem zdela prava mera protislovij, ki učinkujejo duhovito. Skupina je nastala na podlagi ideje enega od organizatorjev Predbožičnega presenečenja, in sicer kar med pripravami na dogodek, tako da so se v skupino preprosto zbrali vsi prisotni na teh pripravah. Na način pevske improvizacije prisotnih sta, sicer na podlagi določenih vnaprej pripravljenih predlog, nastali pesmi *Flančnk* in predelava tolminske ljudske pesmi *Jafke rdejče*, ki so jo naslovili *Abrilni* (glej 2. del).

Vendar pa moramo temelje za nastanek Tminskih madrigalistov iskati nekoliko bolj nazaj. Tovrstni humor je bil stalnica v *klapi*, pobudnici Predbožičnega presenečenja, iz katere so prihajali nekateri vidni člani Tminskih madrigalistov. Prvi odmevnejši javni izraz opisanega humorja je bilo fotokopirano glasilo *Tminski kwantač*, ki je izhajalo konec leta 1994 in del leta 1995, nato pa

25 Citat izjave pevca skupine Medrje za *Primorske novice* o nastajanju besedil.

26 V nasprotju s Krajinikom se skušam prebiti prav do »globljih pomenov« tega skupnostno-improviziranega ustvarjanja.

27 Čeprav skupini Medrje in Tminski madrigalisti še vedno nastopata, uporabljam preteklik, ker pišem o času pred enim desetletjem in več.

občasno še nekaj let. Glasilo, ki ga je bilo mogoče kupiti predvsem v baru Devetakov hram, je na humoren način opisovalo tolminski vsakdanjik, kritično obravnavalo probleme in predstavljalo lokalne ustvarjalce. Čeprav je temeljilo na humorju, je bil njen bistveni element poudarjanje lokalne identitete. V pogovoru z mano je urednik glasila in član Tminskih madrigalistov menil, da se je poudarjanje lokalnosti in tolminskega narečja na sceni začelo spontano, od tod pa je prešlo tudi v umetnost. Glasilo je v narečju objavljalo intervjuje z vidnimi Tolminci, pesmi lokalnih pesnikov, posterje tolminskih posebnežev, stripe, seznanjalo je z zgodovino kraja, pevec skupine Bléd bend se je v narečni besedi oglašal iz vojske, glasilo pa je predstavljalo tudi lokalne gostilne in komentiralo aktualne dogodke. Deseta številka glasila ni izšla v pisni obliki, bila pa je v živo predstavljena na odru tolminskega Kinogledališča. Prav omenjeni dogodek iz leta 1995 je bil naslednje leto povod za prvo Predbožično presenečenje.

Za konec etnografske rekonstrukcije dogodkov in vplivov naj sestavim še zgoščeno kronologijo: odprtje Sotočja in prvi spontani nastopi (poletje 1993); Skutna župa bend in vokalna izvedba dveh narečnih bluesov na Karaokah (poletje 1994); prve spontane nastale pesmi članov skupine Medrje in glasilo *Tminski kwantač* (1994/1995); nastanek skupine Medrje (poletje 1995); improvizirano ustvarjanje pesmi in prepevanje v parku Jimi (zima 1995/1996); nastanek skupine Tminski madrigalisti (december 1996).

Pričujoča kronologija sicer odraža neko zaporedje v nastajanju posameznih dogodkov in skupin, vendar ne sme prekriti množstva interakcij med vsemi zgoraj naštetimi ljudmi, *klapami* in vsemi drugimi s scene, na kateri so nastajali navedeni dogodki in skupine. Kar želim poudariti, je, da so bili nekateri posamezniki pri vnašanju elementov ljudskega in narečnega morda res prvi in so s svojim zgledom vplivali na druge, hkrati pa je bistveno to, da so bili drugi (torej scena kot celota) to pripravljeni sprejeti in se s tem tudi poistovetiti. Skratka, da je scena dobila takšen pečat in značaj, ni bilo le delo posameznikov, temveč so za to obstajali določeni pogoji, ki so bili inherentni del nastanka scene. Ti pogoji so, kot bom poskušal pokazati v sklepnih interpretaciji, povezani s prostorom, predvsem z odprtjem Sotočja, ki ga postavljam tudi na začetek zgoraj zapisane kronologije.

Prostor in čas lokalne skupnosti

Prostorsko-časovne koordinate življenjskega sveta opisovane lokalne skupnosti mladih so precej natančno izrisane v pesmi skupine Bléd bend *The Tmin's summertime rock 'n' roll*, napisani v *pidgin* angleščini. Natančno zato, ker so v pesmi naštetih tako določeni ključni prostori scene kot tudi dejavnosti, ki so se tam odvijale, kot vrhunec leta pa je izpostavljeno poletje. Avtor besedila je bil pevec skupine Bléd bend. Pesem so igrali v obliki hitrega rock 'n' rolla, zato je bilo besedilo poslušalcu nerazumljivo. Kljub temu je pesem v celotnem sklopu besedil legitimna podlaga za spoznavanje življenjskega sveta mladih Tolmincev.

We`re going in the summer near Soča and Tminka,
and there we`re playing beachvolley,
and there we`re drinking beer, we`re drinking wine,
and we`re having a good time.
We`re sitting in Kamilca d.o.o.,
and then we`re doing ojou, ajou,
we`re swimming in Soča not Tminka,
and we`re having summer rock`n`roll.

We`re going in the summer to Johnson under Gabrje,
and there we`re having summer rock`n`roll,
there we`re playing basketball,
and we`re drinking beer, we`re drinking wine,
and we`re having a good time.
We`re watching workacholic Johnson and new roof,
I think fastly is mooving roof.
We`re going in the summer to Prode near Palah,
and there we`re having summer rock`n`roll,
there we`re having waterpolo,
and we`re drinking beer, we`re drinking wine,
and we`re having a good time.
We`re sitting in nature dining room,
and there we watch nature TV,
we`re drinking firewater from the Bleks,
and we are eating abriblnis from Palah,
sometimes we`re going on a little walk,
and we`re having summertime rock`n`roll.
We`re having summertime rock`n`roll in Tmin,
and we`re having a goodtime.
(Bléd band: *The Tmin's summertime rock`n`roll*)

V besedilu se ves čas ponavlja osebni zaimsek *we`mi*, v katerem prepoznamo referenta, to je mi-skupino mladih s scene. Glede na osrednja prostora druženja (Sotočje in Johnson) bi bila ta mi-skupina lahko celotni segment mladih s scene, vendar pa je glede na tretji imenovani prostor, planino Prode, kjer so zabave prirajali mlajši predstavniki scene, avtor konkretno mislil na nek ožji segment *klap* generacije 1974–1978.²⁸ Ne glede na to pa pesem vsebuje številne elemente, ki bi jih lahko posplošili na življenjski svet celotne skupnosti mladih.

Pesem nas že z naslovom postavi v poletni čas, ki je definiran kot čas »tolminskega rock 'n' rolla«. Besedna zveza *rock 'n' roll* pri mlajših predstavnikih scene ni bila le glasbena zvrst, temveč je simbolizirala neki širok sklop vrednot: svobodo, brezbriznost, zabavo, sproščenost. Poletje je čas šolskih počitnic in kot tak že sam po sebi predstavlja vse našete vrednote. Toda da mladi to svobodo zares doživljajo, ni treba, da so nujni pogoji tudi v resnici izpolnjeni. Eden od bistvenih pogojev je povezan s prostorom, kjer se lahko odvijajo zelene aktivnosti. Na sceni je bila prisotna zavest o pomenu prostora in tudi pisec besedil se je zavedal, da poletne svobode brez prostorov, ki to svobodo omogočajo, ni. Zavest o svobodi in predvsem o avtonomiji za izražanje svobode je postala med mladimi močnejše prisotna leta 1993 z odprtjem Sotočja (delno pa že z odprtjem Johnsona nekaj let prej). Starejši udeleženci scene so pripovedovali, da so bila v osemdesetih letih 20. stoletja poletja najdalgočasnejši čas leta, ko dogajanja na Tolminskem ni bilo veliko, nato pa je v devetdesetih letih prišlo do popolnega preobrata z nastankom Johnsona in Sotočja. Prostorski obrat se je, poleg v časovnih koordinatah, kazal predvsem v tem, da sta nova prostora, čeprav so ju vodili konkretni posamezniki, omogočala avtonomno izražanje mladih. Znano je bilo na primer, da so bili nastopi lokalnih glasbenih skupin na omenjenih prostorih vselej dobrodošli, glasbene skupine in

28 Prvotna verzija besedila je vključevala še eno kitico, v kateri je avtor opisal vsakoletno kampiranje predstavnikov te generacije na obmorskem prizorišču pod Belvederjem pri Izoli. Te kitice skupina Bléd bend ni izvajala, omenjam pa jo kot dokaz, da je pisec v prvi vrsti mislil na sebi bližje *klape* in manj na segment mladih kot celote.

klape pa so tam občasno nastope organizirale kar same, zgolj s predhodnim privoljenjem njihovih vodij. Redni obiskovalci prostorov so bili tudi legitimni komentatorji politike teh prostorov. O tem govori naslednji del pesmi: *We're watching workaholic Johnson and new roof, I think fastly is moving roof*. Avtor se ob opisovanju takrat nove pridobitve prostora, to je lesene strehe, naveže na značilnost upravljalca, ki je na sceni veljal za precej ležerno osebo, zato ga ironično označi za deloholika. Ta komentar kaže na intimna razmerja, ko je dovoljeno komentirati več, kot če bi bili mladi zgolj obiskovalci nekega prostora in se v njegovo politiko ne bi smeli spuščati.

Besedilo opisuje aktivnosti, ki so jih mladi lahko izvajali na novih prostorih ob Soči. Avtor se je omejil na športne aktivnosti (*beachvolley, basketball, swimming*), čeprav je bila ena od bistvenih novosti, ki sta jo v lokalno okolje vnašala oba prostora, tudi poletna koncertna dejavnost na prostem – po svoje sicer izražena s frazo *rock 'n' roll*. Nato je poudaril še uživanje alkohola (*drinking beer, drinking wine*) in marihuane (*sitting in Kamilca d.o.o., doing ojou, ajou*).²⁹

V opisu dogajanja na planini Prode pa je navedena dejavnost, ki je bila mogoča prav na tej planini: vaterpolo v bazenu, prirejenem iz nekdanje gnojne jame. Toda tudi v tej konkretni planini lahko prepoznamo nek širši pogled na lokalni prostor, saj je bila to le ena od planin, kjer so se družili in uživali drugačne vrste avtonomije kot v dolini (druge planine so bile Pod Kuk, Lapač, Polog). V planinah se je poleg prave avtonomije, ko tudi zvečer ni bilo treba iti domov – mladi so namreč tam več dni spali, se oskrbovali in prehranjevali – še zlasti izražala ideologija bližine narave in pomena ruralnega domačega okolja. Tako avtor pesmi govori o večerih ob ognju (*we watch nature TV*) in pomenu lokalne prehrane: *abriblnis from Palah* so sirovi odrezki s planine Polog nedaleč od planine Prodi, *firewater from the Bleks* pa je žganje z bližnje Blekove domačije.

V zaključku pesmi je povzeto njeno splošno sporočilo: poleti je Tolmin sproščen in »mi« se imamo tukaj lepo. To pozitivno doživljanje domačega okolja je imelo v zimskem obdobju tudi svojo negativno plat. Doživljanje zimskega časa sicer nikakor ni bilo dramatično, saj so mladi takrat prav tako lahko obiskovali planinske kočje in, kot rečeno, »posvojili« park Jimi in določene bare. Nekaj pa je vendar manjkalo, in to je bil mladinski klub, ki so ga nekateri mladinski aktivisti vse od leta 1993 zahtevali od lokalnih oblasti. O tem govori pesem skupine Tminski madrigalisti, ki je predelava lokalne ljudske *Pa Tminu se patiepaje*:

Pa Tminu se patiepaje,
krwawa se prtiepaje,
krwawa se prtiepaje,
sa kœkr kšna zvier.
Tale ablast, tale župan,
usi gawarje tie_u æn dan,
dast nam waših je abljub,
medruij čæma naš klub.

Zeij rouštaje štance,
čier piel bi medruij,
čier sliku Magajnc̄ bi,
zej šwajsaje andruij.
Pa se boste pa čudil,
če huodma u aštarije,
ki nej člouk sploh še nardi,
ki de se ga zapije.

(Tminski madrigalisti: *Klubska*)

Avtor besedila, član Tminskih madrigalistov, je v zadnji kritici uporabil znani argument mladih, ko je šlo za zahteve za njihov avtonomni prostor, in sicer da so mladi brez takšnega prostora prepuščeni gostilnam. Predvsem pa pesem govori o še enem samovidenju mladih z opisane scene, to je o prepoznavanju sebe kot kreativnega dela mladih. Za kreativno izražanje je seveda potreben prostor, ki so ga v vseh devetdesetih letih 20. stoletja za mlade zahtevali posamezni aktivisti z opisane scene (in ga nato leta 2000 tudi dobili), torej je pesem komentirala nek aktualni družbeni problem lokalne skupnosti. Obenem pa kreativnost v tej pesmi nastopa tudi kot simbolno zarisovanje ločnic: *zej rouštaje štance, čier piel bi medruij, čjer sliku Magajnc̄ bi, zej šwajsaje andruij. Z medruij / »mi«* se avtor nanaša na svojo skupino Tminski madrigalisti, zraven pa omeni slikarja, prav tako člana skupine, medtem ko lahko »njihove« (*andruij*) štance in *šwajsaj(n)e* razumemo dvopomensko: lahko gre za dejavnost disco kluba ali za dejavnost obrtnikov, saj sta obe dejavnosti med lokalnim bojem za mladinski klub zasedli prostore v nekdanji tolminski vojašnici, kjer je bil prostor sprva obljubljen za mladinsko dejavnost, a je bila obljuba pozneje požrta (glej Cajtnj Mink 2010: 9–10).

Prehodni sklep

Za konec prvega dela prispevka o življenjskem svetu mladih Tolminec, kot se je v drugi polovici devetdesetih let 20. stoletja izrisoval v besedilih, nastalih in uporabljenih v različnih kontekstih, lahko ugotovimo naslednje. V določenem obdobju sredi devetdesetih letih 20. stoletja, ko so določeni prostori z vidika mladih zasedli osrednje mesto v lokalnem okolju, sta postali lokalna glasbena (rock) scena in z njo povezana mladinska scena prežeti z elementi lokalnosti. Medtem ko je pred nastopom opisanega družbenega simptoma »avtonomni« (torej nekomercialno motivirani) del glasbenikov ustvarjal v različnih oblikah globalnih glasbenih trendov (bodisi starih, kot je bil na primer blues, bodisi sodobnih, kot je bil metal), je v določenem obdobju večje število glasbenih skupin svoje delo zastavilo bolj v dialogu z lokalno skupnostjo kot pa z globalnimi glasbenimi smernicami. Ta obrat se je izražal v rabi tradicionalnih lokalnih pesmi, bodisi v njihovi »originalni« bodisi v predelani verziji, v rabi lokalnega narečja oziroma slenga, prepojenega z narečnimi izrazi, v ustvarjanju novih besedil »v duhu« tradicionalnih, v komentiranju domačega okolja, lokalne skupnosti, posameznikov in konkretnih problemov, v zarisovanju lokalnega prostora in družbenih ločnic, itd. Mladi so skratka spregovorili, da imajo o domačem okolju mnenje in da jim zanj ni vseeno. Še več, izrazili so lastno identifikacijo z njim, lastno lokalno identiteto, ki je bila hkrati v dialogu, a obenem drugačna od tiste, ki naj bi jo imeli »stari«. Različne obraze te mladinske lokalne identitete bomo spoznali v drugem delu članku, ki bo objavljen v naslednji številki *Glasnika SED*.

²⁹ *Kamilca d.o.o.* so poimenovali nek odmaknjen kotichek na Sotočju. Ime je povezovalo besedo *kamilčar*, ki je bilo lokalno oziroma slengovsko poimenovanje za uživalca marihuane, in oznako »d.o.o.«, ki se je v tem primeru nanašala na zvijanje smotk kot produkcijsko dejavnost. Ime *Kamilca d.o.o.* je torej izražalo namembnost tega odmaknjenega koticčka kot primernege mesta za zvijanje in kajenje prepovedane droge, to je nečesa, kar je *ajou / 'ojoj'*, torej nečesa družbeno nedopustnega.

Viri in literatura

- ABU-LUGHOD, Lila: *Veiled sentiments: Honor and poetry in a Beduin society*. Berkeley in London: University of California Press, 1986.
- APPADURAI, Arjun: The production of locality. V: Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press, 1996, 178–199.
- BAUMAN, Richard: Introduction. V: Richard Bauman (ur.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: A communications-centered handbook*. New York in Oxford: Oxford University Press, 1992, xiii–xxi.
- BECKER, Howard S.: *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1963.
- BEN-AMOS, Dan: Towards a definition of folklore in context. *The journal of American folklore* 84(331), 1971: 3–15.
- CAJTNJG MinK: Jubilejna publikacija Zveze tolminskih mladinskih društev in Multimedijskega centra MinK. Tolmin: ZTMD, 2010.
- CHANG, Heewon: *Autoethnography as method*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2008.
- COHEN, Anthony P.: *The symbolic construction of community*. Milton Keynes: The Open University, 1985.
- COHEN, Anthony P.: *Self consciousness: An alternative anthropology of identity*. London in New York: Routledge, 1994.
- ČOLOVIĆ, Ivan: *Bordel ratnika: Folklor, politika i rat*. Beograd: XX vek, 2007 (4. izdaja).
- DE BOECK, Filip: The rootedness of trees: Place as cultural and natural texture in rural southwest Congo. V: Nadia Lovell (ur.), *Locality and belonging*. London in New York: Routledge, 25–52.
- DUNDES, Alan: *Interpreting folklore*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- ELWERT, Georg: Boundaries, cohesion and switching: On we-groups in ethnic, national and religious form. V: Borut Brumen in Zmago Šmitek (ur.), *MESS: Piran, Slovenia, 1994–1995*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 1995.
- FINNEGAN, Ruth: *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- GUILLE-ESCURET, Georges: *Družbe in njihove narave*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998.
- HARRIS, Keith: »Darkthrone is absolutely not a political band«: Difference and reflexivity in the global extreme metal scene. Prispevek za konferenco IASPM 1999, Sydney.
- HARRIS, Keith: »Roots«?: The relationship between the global and the local within the extreme metal scene. *Popular Music* 19(1), 2000: 13–30.
- HOBBSBAMM, Eric: Introduction: Inventing traditions. V: Eric Hobsbawm in Terence Ranger (ur.), *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 1–14.
- KOZOROG, Miha: Ljudskost na tolminski rock sceni: Glasba in lokalna identiteta. Seminarska naloga II na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2000.
- KOZOROG, Miha: Glasba–prostor–identiteta: Primeri iz Tolmina po letu 1945. Diplomsko delo na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2002.
- KOZOROG, Miha: Kjer se srečajo subkulture in turizem. V: Dragan Stanojević (ur.), *Roaming anthropology*. Beograd: KSEA, 2006, 17–38.
- KOZOROG, Miha: *Antropologija turistične destinacije v nastajanju: Prostor, festivali in lokalna identiteta na Tolminskem*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009.
- KRAJNIK, Iztok: Rock skupina Medrje. Seminarska naloga I na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 1999.
- MURŠIČ, Rajko: Besedila punk rock skupin iz Slovenskih goric: Legitimacijski odsev lokalne mladinske podkulture z globalnimi razsežnostmi. *Traditiones* 24, 1995: 341–352.
- OKELY, Judith: Anthropology and autobiography: Participatory experience and embodied knowledge. V: Judith Okely in Helen Callaway (ur.), *Anthropology and autobiography*. London in New York: Routledge, 1992, 1–28.
- SCHUTZ, Alfred: Making music together: A study in social relationship. *Social research* 18(1), 1951: 76–97.
- TERSEGLAV, Marko: *Ljudsko pesništvo*. Ljubljana: DZS, 1987.
- THORNTON, Sarah: *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity press, 1995.
- WILLIAMS, Raymond: *Navadna kultura: Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2005.

»They Ramble around Tolmin«: The Life-World of a Local Youth Community Reflected in Lyrics Part One: Tuning

The first part of the article focuses on local identification within a local community in Tolmin. Analyzed is the emergence of local identification, or the production of locality, among the young of Tolmin in the 1990s. The author suggests that despite the relatively small size of the town this local community is not a monolithic one nor does it possess a uniform local identity. Rather than that, different generations and communication groups (scenes) create their own symbols and mechanisms of local identification.

Identified are the following concepts with which the author describes the youth of Tolmin: life-world, youth segment, local community, and scene. He suggests that the key concept in our understanding of identification processes in a local community is interpersonal communication that relates to the concept of scene. He further postulates that the nature of such scenes is processual, and that space plays a significant role in their formation and continual presence. The article focuses on spaces which in the 1990s represented a novelty in the social life of the young in Tolmin and created their new perception of their home town.

Finally, the author presents his concept of space by means of two texts that had been set to music; the motif of lyrics continues throughout this article as well as the one that shall be published in the following issue of the Bulletin. Both traditional and contemporary lyrics, sung spontaneously on various occasions and in concerts of music groups, represent the ethnographic basis for this interpretation of local identification of the local youth. The article also explores some other subjects related to this topic: authors of lyrics; the manner in which lyrics are conveyed to the public; chronology of pertinent events; why they can be perceived as a uniform whole; and their basic characteristics. A detailed analysis of the lyrics will follow in the second part of this article.