

ZDRAVKO MLINAR, MILKO POŠTRAK

Svetovna homogenizacija in/ali kulturni pluralizem?

Rock glasba in narodno kulturno izročilo

1. Uvod

V tem članku bova obravnavala nekatere značilne spremembe in protislovja, do katerih prihaja ob odpiranju teritorialnih kulturnih sistemov, kar se izraža v internacionalizaciji in globalizaciji kulture in s tem tudi v njeni deteritorializaciji. Te spremembe bi lahko spremljali bodisi na lokalni, regionalni ali nacionalni ravni; na tem mestu se osredotočava na zadnjo. Pri tem pa naj bi se izognila pavšalnemu obravnavanju »nacionalne kulture« kot nekakšnega povsem zaokroženega in notranje homogenega bloka. V dosedanjih razpravah se je namreč premalo upoštevalo, da posamezni sloji prebivalstva živijo v zelo različnih teritorialnih okvirih. To je veljalo že pred stoletji, ko je bilo značilno, da je aristokracija živela in delovala v nekakšni transnacionalni sferi, nevezana na svojo etnično poreklo, v širšem evropskem prostoru. Po drugi strani pa tudi še v 20. stol. življenjski prostor delavstva dostikrat ne presega okvirov značilnih delavskih četrti velikih mest.

Takšna diferencirana predstava se le s težavo prebija preko stereotipnih oznak nacionalne kulture in »narodnega značaja«, ki pritegujeta vse večjo pozornost, s tem ko prihaja do mednacionalnih nasprotovanj in spopadov. V tem besedilu pa poizkušava opozoriti na bolj diferencirano in s tem bolj realno sliko dejanskih razmer predvsem z vidika razlik med posameznimi generacijami. Pri tem se osredotočava na mlajšo generacijo, mladino, ki kaže, da je relativno najbolj vključena v transnacionalne kulturne tokove. Obenem pa razlike med generacijami nakazujejo tudi temeljno smer spreminjanja njihovih teritorialnih okvirov: od lokalnih h globalnim. Ob tem pa stopa v ospredje vprašanje, v kakšnem razmerju je utrjevanje *mednarodne mladinske kulture do nacionalne (lokalne) kulturne dediščine*. Ali se globalno uveljavlja na račun nacionalnega (lokalnega), tako da izriva ali izničuje ali vsaj odvrča od nacionalne kulturne dediščine? Ali pa sta vse večji pritok in vpliv mednarodne kulturne tvornosti spodbuda in izziv za večjo lastno ustvarjalnost.

Da ne bi zahajali v prazne abstraktne razprave in subjektivne ocene ter enostranskosti, pogoste pri obravnavah »nacionalnega vprašanja«, bova na tem mestu zožila predmet obravnave, tako da bo s tem mogoče tudi empirično preverjanje dejanskih trendov sprememb. Omejila se bova na *glasbeno ustvarjalnost in delovanje mladih* in ob tem poizkušala opozoriti tudi na značilne *jezikovne spremembe* oz. razlike med generacijami. Tako kot mladi ljudje vse bolj prevzemajo internacionalizirano popularno glasbo predvsem iz anglo-ameriških virov, tako se vzporedno s tem vse bolj razširja in udomačuje tudi raba angleškega jezika. Oboje pa

zaostrojuje vprašanje, koliko se s tem mlajše generacije *odmikajo* od slovenske kulturne dediščine in narodne identitete. V svetovnem merilu pa isto problematiko lahko označimo z vprašanjem: ali se povečuje *homogenizacija svetovne popularne glasbe* ali pa se podaljšuje in morebiti celo *povečuje raznovrstnost* pesmi, stilov in oblik.¹

Pri tem gre obenem za preverjanje nekaterih teorij o kulturnem imperializmu, ki poudarjajo različne oblike kulturne prevlade Zahoda ter enosmerne tokove kulturnih proizvodov »from the West to the Rest«. V tem članku naj bi poizkušala osvetliti, koliko intenziviranje teh enosmernih tokov, še zlasti na podlagi nove informacijske in telekomunikacijske tehnologije, grozi, da bo privedlo do kulturne sivine.

2. Generacijske razlike in teritorialni okviri

Kot smo vsaj hipotetično opozorili že na drugem mestu (Mlinar, 1990), se nakazuje dolgoročni razvojni trend v tem smislu, da se razlike med generacijami določenega naroda povečujejo, medtem ko se teritorialne razlike oz. razlike med narodi s prihajanjem mlajših generacij (z intrageneracijskega vidika) vse bolj zmanjšujejo. To se prav značilno kaže pri glasbi. Starejše generacije se bolj osredotočajo na a) ljudsko oz. narodno glasbo, ki je bodisi lokalno, regionalno ali nacionalno določena, in b) na narodnozabavno glasbo. Narodna glasba je bila skozi stoletja edina oblika glasbenega delovanja večine prebivalstva. Čeprav je v daljših časovnih obdobjih prihajalo do sprememb in včasih celo do popolne prevlade določenih »zunanjih vplivov«, sta vendarle na splošno prevladovali značilni *teritorialna zaprtost in izključnost* nasproti drugim.

S širjenjem komunikacij in mobilnosti v mednarodnem in svetovnem merilu pa mlajše generacije razširjajo tudi teritorialne okvire svoje identifikacije. Ne le da prihaja do »hibridizacije« nacionalnih kultur, do njihovega mešanja in do deteritorializacije kultur, ki se kaže v njihovi prisotnosti daleč proč od kraja njihovega izvora. Za mlajše generacije je predvsem značilno, da se zabiše *meja med domačim in tujim*, tako da tistega, kar prihaja v nacionalnodržavne okvire od zunaj, ne dojemajo več avtomatično kot nekaj tujega, hkrati pa do zdaj samoumevno prevzemanje kulturne dediščine iz roda v rod doživlja vse večja odstopanja. Mladi ne pristajajo več na samoumevnost in na nekakšen avtomatizem prevzemanja teritorialno opredeljenih danosti. Prav dejstvo, da se jim odpirajo možnosti za izbiro alternativ, obenem vključuje tudi elemente *distanciranja in odpora* ter *emancipacijske težnje* k uveljavljanju svoje različnosti v obliki »subkulture« ali »kontrakulture«. Internacionalizacija in globalizacija tako dobivata pomen emancipacije mladih, ki v danem okolju uveljavljajo svojo različnost in samosvojost, pa čeprav za ceno posnemanja in prevzemanja tujih vzorov svojih vrstniških skupin. Mlajše generacije so vse bolj neposredno udeležene v transnacionalni kulturi, ki je nekakšen »dekontekstualiziran kulturni kapital« (Featherson, 1990, 246). Tako kot se po eni strani kaže velika *vitalnost* mednarodne mladinske kulture v obliki širjenja rocka, jazza ipd. (tako teritorialno kot glede na število vključenih), tako se po drugi strani z umikanjem starejših generacij odmika tudi tradicionalna ljudska, narodna glasba, ki se zadržuje v omejenih teritorialnih okvirih in še tu izgublja

¹ Podobno vprašanje so si zastavili raziskovalci v okviru obsežne mednarodne raziskave o popularni glasbi in globalni kulturni raznovrstnosti, ki so svoje izsledke objavili v knjigi z naslovom – »Glasba na obrobju« (Robinson et al., 1991)

svojo živo prisotnost, tako da se vse bolj ohranja le s tem, da se *folklorizira*. V prazen prostor, ki ga pušča odsotnost ljudske glasbe, pa vdira t. i. narodnozabavna glasba. Mednarodni okviri novejše glasbene produkcije pa hkrati zahtevajo tudi uveljavljanje jezika, ki le-to izraža. Tako kot je bila slovenska beseda samoumevna v naših narodnih pesmih, tako mladina danes brez posebnih pridržkov prevzema ne le strokovno terminologijo, temveč tudi najrazličnejše simbole zahodne oz. transnacionalne glasbene kulture. S tem ko nova informacijska tehnologija vodi h krčenju današnjega sveta ali k t. i. »časovno prostorski kompresiji« in se tudi tehnično povečuje dostopnost zlasti novejše glasbene produkcije, pa se hkrati povečujejo tudi možnosti za neposredno povezovanje in organizirano delovanje udeležencev v mednarodnem in svetovnem merilu.

Na splošno torej razkrivamo ob prehodu od starejših k mlajšim generacijam, da se zmanjšuje teritorialni partikularizem oz. izključnost, povečuje pa delež tiste glasbene tvornosti, ki jim je skupna (oz. jo vsaj doživljajo kot skupno). Glede na to pa bi lahko prehitro sklepali, da gre preprosto za nadomeščanje nekdanje raznovrstnosti »teritorialnih kultur«, tako da vse bolj prevladuje enotna, homogenizirana in uniformirana (mladinska, glasbena) kultura v svetovnem merilu. S tem pa spet zadevamo v vprašanje o t. i. »kulturnem imperializmu«.

3. Homogenizacija in kulturni imperializem

Če poskušamo pojasniti značilne spremembe v svetovni popularni glasbi, se s tem vsebinsko in pojmovno navezujemo na analogne razprave o odnosih med jedrom in obrobjem, še zlasti z ekonomskega in tehnološko-komunikacijskega vidika. Kot je znano, so »dependistas« (kritično, levo oz. marksistično usmerjeni družboslovci zlasti iz Latinske Amerike) poudarjali zaostajanje obrobja zaradi izkoriščanja s strani svetovnega jedra. Podobno so komunikologi opozarjali na elektronski kolonializem (McPhail, 1981), Schiller (1981) in drugi so takšne enosmerne tokove v kulturi označevali kot »kulturni imperializem«. Nevarnost takšne prevlade in obenem ogrožanja avtohtonih »teritorialnih kultur« se je še povečala z razširjanjem satelitskih komunikacij in še posebej z možnostjo neposrednega sprejema satelitskih TV-programov *brez posrednikov* (kot so npr. sprejemne postaje na Zemlji). Tako se namreč povečuje možnost vdiranja tuje kulture, npr. anglo-ameriške popularne glasbe v prostor, ki naj bi ga suvereno obvladovale nacionalne države.

Pri tem pa bi lahko dodali, da podobno, kot je že Herbert Schiller v širšem kontekstu opozarjal, da je »svoboden pretok informacij« le nekakšen mit (saj so »selektorji in kontrolorji tisti, ki »preusmerjajo in oblikujejo sporočila, ki krožijo v družbi«), velja tudi za ožje področje popularne glasbe. Tudi tu ne gre predvsem za spontano ustvarjalnost in razširjanje, temveč bolj za ekonomske interese velikih svetovnih producentov in distributerjev. V tem smislu je že Frith (1981, 2) zapisal, da danes popularne glasbe vseh dežel oblikujejo mednarodni vplivi in inštitucije, multinacionalni kapital in tehnologija ter globalne »pop norme« in vrednote. Na splošno bi lahko rekli, da gre za nesporno zahodno prevlado, »of the West over the Rest« v distribuciji internacionalizirane popularne glasbe.

Nekateri avtorji takšne enosmerne tokove jemljejo kot zadosten dokaz za »kulturni imperializem«, ki da vodi v kulturno homogenizacijo v svetovnem merilu. Vendar v zadnjem desetletju dvajsetega stoletja postaja jasno, da neenakomernih kulturnih tokov ne moremo šteti za sinonim kulturnemu uničenju, in to še

zlasti ne tedaj, ko gre za popularno glasbo, ki jo je mogoče relativno poceni proizvajati in distribuirati v primerjavi s filmom ali videom (Shore, 1973). Hamelink (1983, 4) pa ugotavlja, da v človeški zgodovini večinoma nismo imeli opravka z enosmernimi tokovi, temveč z bolj pluralističnimi in bogatejšimi vzorci kulturne integritete. Po njegovem mnenju je v drugi polovici dvajsetega stoletja prišlo do novega in *destruktivnega tipa* kulturne konfrontacije, ki »ogroža raznovrstnost kulturnih sistemov«. Lokalna kulturna ustvarjalnost pa je zašla v zmešnjavo ali pa je povsem uničena. Edinstvene razsežnosti v spektru človeških vrednot, ki so se utrdile v stoletjih, hitro izginevajo. Čeprav se zdi, da moderna komunikacijska tehnologija daje nove možnosti za uveljavljanje kulturne raznovrstnosti, Hamelink dokazuje, da je osrednje nadzorovana tehnologija postala sredstvo, s katerim ena sama *globalna kultura uničuje in nadomešča* dosedanjo kulturno raznovrstnost (prav tam, 4–5). Takšno razlago lahko torej razumemo kot uveljavljanje alternativne izključnosti globalnega nasproti lokalnemu (nacionalnemu). Z drugimi besedami gre za »zero sum game«, »igro z ničelno vsoto«.

Vendar tudi že ta avtor ob nadaljnji obravnavi tega vprašanja razkriva, da ne gre za tako enostavno alternativno razmerje. Po eni strani se zapleta že s tem, ker dejansko ni nobene čiste nacionalne kulture, pač pa gre za številne lokalne ali rodovne kulture, med katerimi prihaja tudi do napetosti. V takšnih okoliščinah pa bi lahko bilo spodbujanje avtentičnih kulturnih sistemov uničujoče. Hkrati pa priznava, da npr. transnacionalne korporacije ne delujejo zmeraj tako, *da bi izločale* nacionalne kulturne značilnosti; celo nasprotno, v nekaterih primerih te korporacije *vkjučujejo domačo (indigenous) kulturo*, da bi z njeno pomočjo povečali prodajo svojih izdelkov (prav tam, 28).

Drugi avtor, ki je prav posebej proučeval zahodne vplive na svetovno glasbo (Nettl, 1985), pa je že bolj izostreno razlikoval med »modernizacijo« in »vesternizacijo«. Z modernizacijo označuje ohranjanje osrednjih značilnosti prvotne domače glasbe hkrati z vključevanjem zunanjih glasbenih vplivov; z »vesternizacijo« pa uničenje izvirnega zvoka, glasu nezahodne glasbe na podlagi radikalnih sprememb v temeljnih elementih. Nettel ugotavlja, da so ravno popularne glasbe bolj kot pa klasične podvržene vplivom, ki lahko povzročijo glasbeno homogenizacijo. Vendar pa navaja tudi nekatere nezahodne glasbe, ki so se *modernizirale, ne da bi se »vesternizirale«*, kot npr. carnatak glasba jugovzhodne Indije. Obenem pa poleg običajne kombinacije zahodnih in prvotnih domačih elementov prihaja tudi do kombinacij med različnimi nezahodnimi glasbami (prav tam, str. 85).

Tako se nakazuje, da z modelom alternativne izključnosti (»zero sum game«) ne moremo (ali vsaj ne povsem) pojasniti dejanskih razmer. Številne opravljene analize so nesporno dokazale, da *enosmerni tok* informacij, TV-programov, filmov in popularne glasbe iz zahodnih industrializiranih držav na preostala območja sveta še vedno prevladuje (International Commission, 1989, Robinson et al., 1991). Najnovejša raziskava Robinsonove in sodelavcev je to potrdila za glasbo. Pri tem ugotavljajo, da družbene razmere v sedanjem času še vedno *bolj odvrčajo kot pa spodbujajo* proizvodnjo kaset in plošč in popularnih glasbenih tradicij na številnih obrobni lokacijah. V monopolnem kapitalizmu nekaj zelo velikih družb obvladuje svetovno proizvodnjo in kroženje posnetkov. Vendar pa je pri tem pomembna ugotovitev Robinsonove, da čeprav to kroženje (flow) sicer omejuje lokalno glasbeno proizvodnjo, vendarle *ni izločilo velike raznovrstnosti* le-te (Robinson, 1991, 142).

Namesto poenostavljene razlage in protipostavljanja lokalnega (nacionalnega) in globalnega je treba upoštevati dosti bolj dinamično zasnovano razlago glasbene odzivnosti na zahodno kulturno prevlado. Že izkustvena opažanja iz Slovenije, Jugoslavije in nekaterih evropskih držav so nas opozorila, da bi šlo za veliko poenostavitev, če bi videli samo to, kako »tuja« glasba oz. kultura vdira v nacionalni prostor in ob tem izriva prejšnjo vlogo ljudske glasbe in ogroža narodnostno samobitnost. V zvezi s tem se namreč odpira vrsta dodatnih vprašanj, kot npr.: ali ugotovitve o tem, da se ljudska glasba umika in izgublja svojo nekdanjo vlogo, lahko kar brez omejitve povezujemo s »tujimi vplivi«, zlasti z značilno amerikanizacijo?

Mira Omerzel-Terlep je v enem od redkih besedil o današnji problematiki »zvočne identitete slovenstva« med drugim zapisala: »Priče smo torej procesu našega vkalupljanja v evropsko in svetovno ameriško zavest, ki najmočneje in morda tudi najhitreje deluje tudi na svet glasbe. Priče smo prehajanju od *aktivne glasbene ustvarjalnosti k pasivni*, ki nastopi z vsesplošno razširjenostjo radijskih in televizijskih komunikacijskih sistemov, ki *hrome individualno ustvarjalnost in krepke splošno (povprečno)*« (Terlep, 1988, v Slavec in Dolžan, 95, podčrtal Z. M.).

Tu je torej nakazano prehajanje od:

- domačega (krajevnege ali slovenskega) k tujemu (evropskemu, ameriške-
mu, svetovnemu),
- od individualnega (raznovrstnega) k splošnemu (povprečnemu) in
- od aktivne glasbene ustvarjalnosti k pasivni.

Vse to nakazuje pomembne spremembe, ki pa dejansko niso tako enosmerne, kot so tukaj prikazane. Z vseh treh vidikov gre za značilno *protislovnost nasprotosmernih procesov*. Čeprav tudi pri nas – podobno kot smo prej ugotavljali v mednarodnem merilu – prevladuje enosmernost v pritoku anglo-ameriške popularne glasbe, vendar ne kaže zanemariti tudi določene *odzivnosti in vpliva* naših glasbenih ustvarjalcev. Podobno kot se je Anglija odzvala na ameriški rock, npr. s svojo angleško invazijo v Ameriko Britanija vrača udarec, podobno sta tudi Laibach ali Bijelo dugme uveljavila določen vzvratni vpliv. A o tem več v nadaljevanju.

Tudi drugi trend, t. j. prehajanje od individualnega k splošnemu (povprečnemu), terja dodatno analizo in reinterpretacijo. Tako kot se po eni strani zlasti z novo komunikacijsko tehnologijo povečuje *množičnost* in s tem krepki splošno, »povprečno«, je to vendarle le ena plat medalje. Do takega sklepa zlahka pridemo tedaj, če obravnavamo to vprašanje z vidika zmanjševanja razlik med teritorialnimi kulturnimi sistemi. Ob tem ko prevladujejo radialne komunikacije in preko njih globalni vplivi svetovnega jedra, na tej podlagi tudi nekdanje zelo različne kulture absorbirajo vse več podobnih elementov (npr. rock, tako v Sloveniji kot v Srbiji, v Turčiji, na Japonskem itd.). Vendar pa se tudi rock v stičišču z različnimi glasbenimi tradicijami – kot bomo videli v naslednjem poglavju – začenja notranje vse bolj diferencirati.

Vse to torej kaže, da se *povečuje diverzifikacija*, ki torej popravlja prvi vtis o uniformnosti in o prevladovanju povprečnega. Pri tem ne gre le za »integracijo raznovrtnosti« na nacionalni ravni, temveč podobno tudi na lokalni ravni, tako da dobimo vse bolj celovito sliko o glasbenem (kulturnem) pluralizmu, znotraj katerega najde svojo »nišo« tudi individualizirana ustvarjalnost skupin in posameznikov.

Končno še komentar k prehajanju od aktivne glasbene ustvarjalnosti k pasivni.² Ta tema je že nekakšna klasika v komunikoloških obravnavah pozitivnih in negativnih posledic vse večje razširjenosti medijev – radia in TV. Namesto aktivnega nastopanja »fantov na vasi« stopa v ospredje predstava o pasivni in atomizirani publiki, ki spremlja medijsko posredovano kulturo »na višji ravni«. Vendar tudi v tem pogledu ne gre za povsem čisto in alternativno izključujoče se razmerje. Tudi tu smo namreč znotraj splošnega protislovja o razmerju med samostojnostjo in povezanostjo. Samostojnost z izključevanjem, z izolacijo je prav tako stagnacija kot pravlada povezovanja brez samostojnosti. Pri tem pa ostaja še dokaj nerazjasnjeno vprašanje, v katerih okoliščinah odpiranje in povezovanje navzven privedeta do takšne izpostavljenosti zunanjim vplivom, da je to *blokada* in *pasivizacija* »notranjih potencialov«, kdaj pa nasprotno, t. j., da se ravno s tem *spodbudi* njihovo aktiviranje. Seveda pa lahko gre tudi za njihovo hkratno delovanje v enem in drugem smislu. Glede na poenostavljene predstave in razlage tega vprašanja se razlikujejo tudi odzivi, »obrambni mehanizmi«, ki jih posamezne države, narodi ali kulture vzpostavijo, da bi se zavarovali pred ogrožanjem od zunaj. Celo takšne države, kot sta Francija ali Kanada, se odzivajo na nevarnost »amerikanizacije« z različnimi zaščitnimi ukrepi in politikami.

5. *Prevzemanje, posnemanje in ustvarjanje*

Že omenjena raziskava Robinsonove in sodelavcev je razkrila, da glasbena odzivnost na zahodno kulturno prevlado kaže tri značilne faze:

1. začetno obdobje, v katerem mednarodno popularno glasbo enostavno prevzemajo;
2. obdobje, v katerem lokalni glasbeniki pretežno le posnemajo zahodne stile, s tem da je mogoče pesem napisana v njihovem domačem jeziku in
3. ustvarjalna, tretja faza, ko si lokalni skladatelji in izvajalci prizadevajo, da bi kombinirali lastne glasbene (večkrat ljudske kot pa elitne) tradicije z zahodnimi glasovi in oblikami v izvirne glasbene tvorbe.

Na podlagi te tretje faze so raziskovalci prišli do optimističnega pogleda na prihodnost v tem smislu, da je pred nami obdobje kompozicije oz. »parcipativne informacijske družbe« (Robinson, 1991, 141). Pri tem naj bi šlo za nacionalne razmere, ki bi bile spodbudne tako za produkcijo tradicionalne kot tudi novih glasbenih oblik. Sedanje tehnološke spremembe obenem omogočajo, da se tako glasbeniki kot njihovo občinstvo popolneje seznanjajo z glasbenimi elementi z vsega sveta in z novimi ustvarjalnimi možnostmi novih glasbenih tehnologij. Kot posledica pa se nakazuje *preobilje raznih glasbenih zvrsti in podzvrsti*. Nekateri so celo prepričani, da ta velika raznovrstnost obenem pomeni, da ni več pravega jedra oz. prevladujoče zvrsti tako kot v primeru rocka.

Obenem pa so v obravnavani raziskavi ugotovili, da se je skoraj neverjetno povečalo število ustvarjalcev, saj se je poleg poslušanja in igranja zdaj zelo poenostavilo tudi komponiranje. Glasbeniki lahko snemajo, reproducirajo in razširjajo svojo glasbo zunaj prevladujoče industrializirane glasbene produkcije, čeprav še vedno ne morejo računati na enake tehnične in distributivne možnosti. Tako se

² V zvezi s tem Terlepova nadalje ugotavlja: »Mnoge muzikante so prestrašili visoki tehnični dosežki (ne vsebinski), ki jih posredujejo množična občila, in jih *paralizirali* v njihovem lastnem snovanju. Mnogi so se pričeli sramovati, da bi igrali slabše, kot jim lahko ponudijo radijski ali televizijski sprejemniki, gramofoni ali magnetofoni« (prav tam, str. 95).

torej nakazuje sklep, da se je glasbena ustvarjalnost močno demokratizirala. Kljub temu pa Robinsonova in sodelavci puščajo še odprto vprašanje o tem, ali se bo glasbena tvornost na obrobju uspešno uveljavljala ali ne. Vendar pa so na splošno ugotovili, da je *obrobna glasbena produkcija ustvarjalna, močna* in prisotna v vrsti zelo različnih nacionalnih in subnacionalnih kontekstov (prav tam, str. 142–143).

Pred nami je torej perspektiva vse večje *diverzifikacije zvrsti* hkrati s povečevanjem *fragmentacije občinstva*. S tem ko je olajšana proizvodnja kaset in plošč, tako da jo ustvarjalec lahko obvladuje tudi sam, brez pomoči podjetij, postaja množična produkcija milijonov posnetkov v okviru centralizirane industrije že preživel. Da bi industrija dosegla največ profita, ni več potrebno, da bi se omejevala na omejen razpon homogeniziranih izborov za množični trg, temveč se lahko usmeri na prodajo bolj specializiranih proizvodov »ciljnim občinstvom«, ki so mednarodne narave. Čeprav imajo tudi nacionalne meje še določen kulturni vpliv, so vendarle postale le del od številnih sil, ki določajo izbiro tako glasbe kot avtomobilov, prehrane ipd. Takšna razvojna smer torej prihaja v nasprotje z značilno, močno motivacijo glasbenikov, da bi v svojih stvaritvah čim bolj izrazili posebnosti svojih okolij, izkušenj in kulturnih identitet.

Praden nadaljujemo, se nam zdi potrebno pojasniti naslednje: ravno zgodovina ameriške kulture, v kateri se je uveljavila t. i. popularna kultura, ki so jo nato z elektronskimi mediji in nosilci zvoka posredovali v svet, je zgodovina mešanja, prepletanja, prežemanja in medsebojnega vpliva izredno raznovrstnih narodnih kultur: po eni strani avtentičnih ljudskih kultur posameznih evropskih narodov, ki so jih s seboj prinašali prvi priseljenci v Ameriko, po drugi strani pa kulturnih oblik črncev, ki so jih kot sužnje pripeljali iz Afrike. Gotovo pa je v ta »kulturni kotel« svoje prispevala tudi kultura prvobitnih prebivalcev Amerike, Indijancev.

Omenjene eklektične okoliščine nastanka in razvoja ameriške kulture so – po našem mnenju – med drugim tudi sploh omogočile razmah iz teh okvirov razvite popularne glasbe oz. so pomagale pri njenem sprejemanju v kulturnih okoljih (Evropa), iz katerih so stoletja prej prihajali priseljenci v Ameriko in s seboj prineseno ljudsko kulturo tudi pomagali soustvarjati ameriško kulturo. Ali drugače: s popularno glasbo se je v Evropo »vračal« – sicer predelan in po drobcih – tudi del ljudskih kultur evropskih narodov.

Za širjenje popularne glasbe sta torej odločilno pomembna dva dejavnika:

1. eklektična podlaga oz. korenine same ameriške kulture, ki je vsebovala drobce narodnih kultur mnogih držav, v katere je prodirala. S tem je omogočala lažje sprejemanje ameriške popularne pesmi drugod po svetu, posebej še v tistih državah, iz katerih so priseljenci svojčas prispevali drobec domače kulture v ameriško, ter

2. množični mediji, ki so sploh tehnično omogočali posredovanje te kulture.

6. *Odpiranje kot ogrožanje ali kot bogatenje nacionalne kulture?*

Vprašanje, zastavljeno s tem naslovom, bova poizkušala osvetliti s prikazom vplivanja ameriškega rock and rolla na posamezne evropske, predvsem pa slovenske in jugoslovanske rock skupine. S tem poizkušava preverjati razlage, da vse bolj množično prodiranje tuje, še zlasti pa anglo-ameriške glasbene produkcije, ogroža slovensko glasbeno identiteto.

Že nakazano razčlenitev Robinsonove in sodelavcev o treh fazah glasbene

odzivnosti na zahodno kulturno prevlado lahko torej preverjamo in dopolnjujemo s podrobnejšim prikazom dogajanja v zadnjih desetletjih.

Tako ugotavljamo, da so recimo v Veliki Britaniji sredi petdesetih let rock and roll le poslušali, v drugi polovici petdesetih so se že začele pojavljati angleške rock and roll skupine, ki so povzemale obliko rock and rolla, v začetku šestdesetih pa so se celo tako zelo razvile, da so svojo inačico rock and roll glasbe »vračale« nazaj v Ameriko in tudi vplivale na stilske oblike ameriškega rock and rolla. Temu se je reklo »britanska invazija«. Takšnemu razvoju lahko sledimo še v naslednjih letih, in to ne zgolj v povezavi Amerika – Velika Britanija. Tako se je v začetku šestdesetih let na Jamajki pod vplivom lokalne calypso glasbe in drugih domačih glasbenih zvrsti in kulturne prakse po eni strani ter pod vplivom ameriške rhythm and blues, soul itd. glasbe, ki so jo Jamačani poslušali preko radijskih postaj s Floride, začela razvijati *hibridna glasbena oblika*, imenovana najprej ska glasba, nato rock steady in na koncu reggae glasba. Reggae glasba je bila pod različnimi imeni znana v Veliki Britaniji že konec šestdesetih let, predvsem preko jamajških priseljencev, ki so se po osamosvojitvi Jamajke množično priseljevali v Veliko Britanijo. Kasneje, v začetku sedemdesetih, je reggae glasbo promoviral predvsem Bob Marley, nato še druge jamajške in v naslednji generaciji tudi že britanske reggae skupine, sestavljene iz potomcev jamajških priseljencev.

Podobno se je zgodilo z nemškimi ustvarjalci rock and rolla, ki so v strukturo rock and rolla vključevali *nemško narodno izročilo*, predvsem pa izkušnje in tradicije *nemške klasične in avantgardne glasbe*. Nemške skupine, za katere se je uveljavil izraz »krautrock« (Tangerine Dream, Faust, Can, Kraftwerk itd.), so rock izkušnjo predelale in povezale z elektronsko glasbo.

Predvsem skupina Kraftwerk se navaja kot neposreden predhodnik in ključen dejavnik za razvoj britanskih skupin »industrijskega rocka« v drugi polovici sedemdesetih ter t. i. tehpopa v začetku osemdesetih. To pomeni, da je neka nemška skupina po določenem obdobju že lahko povratno vplivala na razvoj angleškega rocka.

Tudi pri nas lahko navedemo vrsto primerov prepletanja rock and roll oblike z domačimi narodnimi izročili. V sedemdesetih je naša – takrat – najbolj znana rock skupina Bijelo dugme iz Sarajeva rock and roll povezala z bosanskimi kulturnimi tradicijami. Takšna je recimo pesem Tako ti je mala moja kad ljubi Bosanac, ki je v karikirani obliki izražala bosansko mentaliteto s pomočjo rock and rolla. Skupina Bijelo dugme je v svojih besedilih uporabljala tudi *jezikovne posebnosti domačega okolja*, kar lahko preverimo na ploščah Kad bi bio Bijelo dugme (Jugoton, 1975), Šta bi dao da si na mom mjestu (Jugoton, 1976) itd.

Podobno so ravnali tudi člani skupin YU Grupa in Smak, ki so v svojo glasbo vključevali elemente srbske in drugih sorodnih kulturnih tradicij.

Že v šestdesetih, še posebej pa v sedemdesetih, je Drago Mlinarec z in brez skupine Grupa 220 povezoval rock and roll s hrvaško narodno tradicijo. Konkreten primer je priredba pesmi hrvaškega pesnika iz šestnajstega stoletja Hanibala Lucića Jur nijedna na svit vila. Mlinarčeva izvedba je bila uporabljena v predstavi Hvarkinja 1973. leta, objavljena pa je tudi na Mlinarčevi plošči Rodjenje (Jugoton, 1975). Mlinarec je bil avtor tudi ene prvih pravih domačih rock pesmi, pesmi Osmijeh, ki je izšla 1966. leta na mali plošči v izdaji založbe Jugoton. Nastala in izšla je torej nekaj več kot deset let po izvirnem nastanku rock and rolla sredi petdesetih v Ameriki.

Sredi sedemdesetih je slovenska skupina Buldožer povezala način ustvarjanja ameriških ustvarjalcev tipa Frank Zappa, Captain Beefheart in podobnih z lokal-

nimi kulturnimi in tudi političnimi sporočili ter ustvarila najprodnornejšo in najbolj svežo obliko t. i. »angažiranega ali progresivnega rocka« sredine sedemdesetih pri nas. To je posneto na plošči Pljuni istini u oči (Alta-APG RTB, 1975) ter tudi na kasnejših izdelkih skupine. Posamezni ustvarjalci, od Kameleonov do Belih vran, od Sedmine od Pankrtov, so tako ali drugače povzemali »slovensko kulturno izročilo in ga spreverčali oz. uporabljali z nameni posredovanja rock and roll sporočil. Bele vrane so recimo v šestdesetih posnemale ameriško skupino Mamas and Papas, vendar so svojo glasbo ustvarile tudi na podlagi glasbe, ki se je v tistih letih izoblikovala na slovenski glasbeni sceni. Slovenska rock skupina Izvir pa je recimo uglasbila pesnitev Mateja Bora Šel je popotnik skozi atomski vek. Mariborska skupina Lačni Franz je v svojih pesmih (Praslovan, Lent 1980 itd.) obdelovala značilne slovenske, predvsem štajerske teme. Njena prva plošča je imela naslov Štajerska ikebana (Helidon, 1980), kar ima v domačem okolju seveda svoj pomen, Lent, kot je recimo naslov ene od pesmi, pa je predel Maribora. Tudi Jani Kovačič je izredno uspelo združeval lokalne »folklorne« elemente ljubljanskega okolja (pesmi NK Tomačevo, Škoflca itd.), kar je posneto na plošči Jani Kovačič (PGP RTV LJ, 1980) in na njegovih naslednjih izdelkih. Skupini Pankrti pa je že v imenu izredno uspelo povezati ime zvrsti rocka (punk oz. pank) in njegovo mesto v glasbeni industriji.

S političnoagitatorskimi sporočili in akcijami, ki posegajo v slovensko »družbenopolitično« življenje, se že vseskozi ukvarja tudi puljsko-ljubljanska zasedba Borghesia, ki v svojih besedilih govori o 133. členu ustave in podobnem, s svojimi ploščami (Naši zakoni njihova življenja, Založba FV, 1986, No Hope No Fear, PIAS, 1987) je promovirala nova družbena gibanja v Sloveniji, na zadnjih ploščah (Resistance, Jugoton, 1989, 4×12«, Blind Dog Records, 1991) pa je vzorčila govore Slobodana Miloševića itd.

Hkrati pa so se tako v Ameriki kot v Evropi pojavljali t. i. »revivali«, torej ponovno oživljenje določene glasbene zvrsti. V šestdesetih se je v Ameriki razvilo t. i. »folk gibanje«, ki je temeljilo na tradicionalni ameriški glasbi. Folk glasbo iz Amerike so posnemali tudi v Veliki Britaniji, nekatere skupine, konkretno The Animals z »električno« priredbo tradicionalne folk pesmi House of The Rising Sun, pa so povezale »akustično« folk tradicijo z »električnim« rock and rollom, pod vplivom tega angleškega hibrida so Bob Dylan, The Byrds in sorodni ustvarjalci razvili svojo obliko t. i. »folk rocka«.

Nekaj podobnega je konec sedemdesetih počela tržiška skupina Sedmina, ki je v svojem početju prepletala ljudske elemente slovenske glasbe, rock izkušnjo in ustvarjalno moč vodje Vena Dolenca (Melita in Veni Dolenc, Sedmina, Helidon, 1980). Mlada mariborska skupina z jasnim imenom Slovenska gruda pa je konec sedemdesetih preigravala slovenske narodne in lastne avtorske pesmi na podoben način, kot so to svojčas – v začetku šestdesetih – počele sorodne ameriške skupine s tradicionalno ameriško glasbo.

Najaktualnejši primer ustvarjalnega povezovanja tradicije, torej slovenske (prekmurske) narodne glasbe, in sodobnih oblik oz. izkušenj rock and rolla je projekt Vlada Kreslina. Kreslin je v sodelovanju s »še vedno živo« prekmursko ljudsko glasbeno skupino Beltinška banda izdal ploščo Namesto koga roža cveti (PGP RTVS, 1991), skupaj pa nastopajo tudi na posameznih koncertih. Na plošči Namesto koga roža cveti so izvedbe Kreslinovih pesmi in ljudskih napevov.

Svojevvrsten aktualen primer so makedonske skupine. Njihova glasba je prežeta s prvinami rock and rolla po eni strani ter s stoletno kulturno tradicijo stare in srednjeveške kulture Slovanov, pa tudi bizantinske kulture. Te skupine, kot so

recimo Mizar, Arhangel ali Autopsija, prepletajo te kulturne vsebine z aktualnimi političnimi spremembami v Makedoniji, s t. i. »narodnim prebujanjem in osamosvajanjem«. Tako ima recimo druga plošča skupine Mizar naslov Svjat Dreams 1762–1991 (Armagedon Records, Helidon 1991). 1762 je leto, ko je makedonska pravoslavna cerkev izgubila samostojnost, ljudsko pesem z istim naslovom pa na omenjeni plošči izvaja tudi skupina Mizar. Tudi makedonska skupina Arhangel (Arhangel, Haos, Jugoton, 1991) prepleta pop in rock and roll z *makedonsko kulturno tradicijo*. Predtem pa je v sedemdesetih letih makedonska jazz/rock skupina že z imenom – Leb i sol – namigovala, od kod prihaja. Med drugim je skupina izvajala priredbo makedonske ljudske pesmi Aber dojde Donke.

V Novem Sadu deluje skupina Roderick, ki je na plošči (Roderick, Essek Records, 1990) prav tako prepletla tradicijo vojvodinskega kulturnega okolja z elementi rock and rolla. Itd.

7. Ustvarjalna uporaba lastnega in tujega jezika

V prejšnjem poglavju načeta vprašanja bova poizkušala dodatno osvetliti še z vidika jezika, ki spremlja prodiranje rock glasbe v naš »nacionalni prostor«.

Rock and roll skupine v posameznih državah so imele v prvem obdobju prevzemanja oz. posnemanja rock and rolla besedila *pretežno v angleščini*, izvirnem jeziku rock and rolla. Z emancipacijo oz. z vzpostavitvijo lastnih in različnih rock and rolla pa so začele skupine pisati tudi besedila v lastnem jeziku. Tako recimo nemške skupine (X Mal Deutschland, Einsturzende Neubauten in podobne) emancipirano uporabljajo nemški jezik, čeprav so angleške izdaje njihovih plošč opremljene s prevodi naslovov skladb in tudi s prevodi besedil.

Podobno so tudi slovenske in nekdanje jugoslovanske rock and roll skupine začele *vse bolj uporabljati lasten jezik*, ob tem pa tudi njegove posebnosti.

Tudi skupina Laibach, ki se je poimenovala po nemškem nazivu za Ljubljano, sporočila pa posredovala – ob slovenščini – tudi v nemščini, italijanščini in angleščini, je v svoje početje izrazilo in manifestativno vključila slovensko izročilo in kulturno prakso. Ne nazadnje pa je v ospredje potisnila in razgalila tudi simbole oz. posledice večnega potujčevanja slovenske narodne kulture, slovenski boj za narodno samobitnost in identiteto, z »retro« oz. postmodernim načinom secirala zgodovino slovenske kulture. Hkrati pa je so/ustvarjala »novo slovensko umetnost« – v času slovenskega Jezikovnega razsodišča in nasploh boja za čistost slovenskega jezika –, provokativno in samozavestno imenovano Neue Slowenische Kunst. Skupina Laibach in drugi člani grupacije NSK so – kar je za nekoga na videz protislovno – postali eden od glavnih in najprodnostnejših ambasadorjev *slovenske kulture v svetu*. Niso se namreč zadovoljili s spregledljivim in banalnim (folklornim) umetnim predstavljanjem slovenske tradicionalne narodne kulture, temveč so s tesno naslonitvijo nanjo in s pomočjo najaktualnejših oz. najradikalnejših ustvarjalnih postopkov ustvarjali najsodobnejšo in najbolj živo slovensko kulturo. Pri svojem početju so zgoščali večino ne zgolj kulturnih razsežnosti zgodovinskega trenutka Slovencev v zadnjih desetih letih. To lahko preverimo na plošči Laibach (Škuč, 1985, Škuč/Nika, 1991), na katere notranjem ovitku je ponatisnjena tudi stilizirana oz. ustrezno obdelana reprodukcija Groharjevega Sejalca, pa na plošči Rekapitulacija (WUS, 1984), ki prinaša glasbo iz istoimenske predstave Gledališča sester Scipiona Nasice, ki je tudi del NSK-ja, ter na plošči Slovenska akropola (Škuč, 1987), na katere ovitku je skica Plečnikovega načrta za slovenski

parlament, plošči pa je bil dodan tudi zemljevid, imenovan Talni načrt kolonizacije slovenske zemlje.

Laibach in drugi člani NSK-ja so na svojevrsten način uporabljali jezik, s svojim početjem so pravzaprav emancipirali slovensko kulturo nasproti svetovni, z uspehom v Evropi in Ameriki pa so dvigali samozavest nove slovenske kulture. V prid omenjenim trditvam je mogoče tudi podatek, da so tuji komentatorji za početje Laibacha in NSK-ja natančno vedeli in v svojih zapisih tudi poudarjali, da prihajajo omenjeni protagonisti iz Slovenije.

Skupina Laibach, ki se je sicer med drugim naslanjala na glasbene stile angleškega »industrijskega rocka« in omenjenega nemškega »krautrocka«, vendar prežete z drugo vsebino oz. sporočili, je v začetku osemdesetih razvila tako samosvojo obliko glasbe, da je lahko spet *povratno vplivala* na britanske skupine Test Department in sorodne.

Druge oblike *ustvarjalne uporabe tujk oz. tujega jezika* najdemo tudi v slovenski publicistiki, predvsem v pisanju mlade generacije. Za ponazoritev bomo navedli nekaj podatkov, ki smo jih zbrali z analizo *pregleda glasbenih člankov* v letniku 1989 slovenske revije *Mladina*. Letnik 1989 smo izbrali preprosto zato, ker je najaktualnejši, saj v naslednjem letniku revije *Mladina* skorajda ni bilo več rednih glasbenih rubrik.

Na prvi pogled so analizirana besedila iz revije *Mladina* videti kot očitni primeri *potujčevanja* oz. vdiranja anglo-ameriške kulture v naš prostor. Z našimi izpeljavami bomo poskušali preverjati ta vtis.

Tako najdemo v *Mladini* št. 1/1989 (str. 50) zanimivo kombinacijo tujega in domačega jezika. Gre za članek, ki je izšel v rubriki Sign'o Times. Že naslov rubrike ima vrsto simbolnih pomenov. Prevod pomeni Znak časa, s čimer dobi rubrika ustrezen pomen. Hkrati pa je to naslov ene od ključnih pesmi ameriškega pop ustvarjalca Princea.

Naslov članka je *Kislina* v hiši. Šele dobeseden prevod »nazaj« v angleščino da pravi pomen: Acid in (the) House. Acid je v tem kontekstu, kot postane razvidno tudi med branjem članka, mamilo oz. »pripomoček«, ki se konzumira na določeni sceni. V tem primeru gre za »house« sceno, »house« pa je termin, ki se v tem kontekstu uporablja za označbo določene glasbene oblike sodobne pop glasbe. Članek torej govori tudi o uporabi mamil v okviru glasbene »house« scene. Če bi na tem mestu vztrajali pri »čisti« slovenščini, bi sam članek izgubil vrsto zanimivih podpomenov. Že v naslednji številki *Mladine* (2, 1989, str. 50) se v rubriki z naslovom *Levo* pojavi naslov, ki lahko razburi slovenskega jezikovnega purista, *Let Me Roll The Beatles*. Sicer bi ga lahko prevedli kot *Zavrti mi* (skupino) *Beatles*, vendar bi spet spotoma zgubili nekaj zanimivih podpomenov, ki se razkrivajo z branjem članka. V zgradbi članka ter v načinu obravnave zastavljene teme (poskus analize ponovne popularnosti skupine *Beatles*) se razkriva podoben ustvarjalen pristop k jeziku, kot smo ga lahko ugotovili v prejšnjem primeru. Gre za *vpletanje tujih besed* (pretežno angleških, ki so nekakšen indikacijski simbol za popularno glasbo in kulturo) v *slovensko besedilo*. Te besede bi sicer na silo lahko nadomestili s slovenskim prevodom, vendar bi s tem besedilo zgubilo večpomen-skost. Ne gre torej zgolj za površno in pavšalno prenašanje tujih besed v slovenski jezik in s tem za njegovo siromašenje, temveč za *ustvarjalno rabo jezika*, ob čemer se slovenski jezik uporablja popolnoma emancipirano in – če hočete – samozavestno.

Navedimo zgolj še en značilen primer takšne ustvarjalne in neobremenjene rabe jezika (*Mladina*, 16/1989, str. 53): V rubriki *Sredica* se je pojavil članek

z naslovom *No Sleep 'till Motorhead*. Gre za napoved koncerta skupine *Motorhead* v Ljubljani, naslov članka pa bi lahko prevedli kot *Nič spanja do (prihoda skupine) Motorhead*. Namiguje se seveda na nestrpno pričakovanje koncerta. S prevodom pa bi se spet nekoliko zabrisala besedna igra, ki deluje v ozadju. Gre namreč za analogijo z naslovom koncertne plošče skupine *Motorhead No Sleep 'till Haammersmith* (*Nič spanja do Hammersmitha*, to pa je ime ene od elitnih koncertnih dvoran v Londonu).

Nekoliko podrobnejši vpogled v glasbene rubrike revije *Mladina* nam torej spet izostruje naše predstave o ogroženosti slovenske kulture. Čeprav se na prvi pogled v publicistiki, ki spremlja prodiranje tuje mladinske kulture, povsem izriva slovenski jezik, nam ta pregled ne potrjuje tako enoznačne predstave.

10. Sklepne misli

V tem prispevku sva zastavila nekatera vprašanja o tem, kako krepitev svetovne kulture oz. »globalne civilizacije« vpliva na ohranjanje, preobrazbo in izumiranje ožjih teritorialnih kulturnih identitet. Vendar odgovorov nisva iskala v splošnem, spekulativnem razglabljanju, temveč v tem, da sva nekatera splošna sociološka spoznanja o družbenoprostorskem razvoju konfrontirala s konkretnim gradivom o dogajanju in spremembah v (svetovni) popularni in še zlasti rock glasbi. Izkazalo se je, da nam prav podatki o glasbeni ustvarjalnosti in delovanju mlajših generacij omogočajo, da presežemo nekatere poenostavljene razlage. Mladinska kultura je najbolj odprt del določene nacionalne kulture. Mladi v primerjavi s svojimi starši ne doživljajo niti rock glasbe niti jezika, ki jo spremlja, kot nekaj tujega. Po drugi strani pa tudi ne moremo reči, da zato povsem zavračajo tradicionalno domačo glasbo.

Ugotovljamo, da sicer gre še zmeraj (ali celo – zmeraj bolj) za prevladovanje enosmernih tokov »from the West to the Rest«. Vendar nam zbrano in prikazano gradivo razkriva tudi vzratne vplive na podlagi izvirne glasbene ustvarjalnosti, ki temeljijo na povezovanju elementov domače kulturne dediščine z »uvoženo« popularno glasbo z Zahoda.

Teorija o »kulturnem imperializmu«, ki nakazuje le vse večjo prevlado svetovnega jedra in nivelizacijo ali homogenizacijo ter izumiranje teritorialnih kulturnih posebnosti, torej ne pojasnjuje (povsem) dejanskega stanja. Res je sicer, da se mladina preusmerja od nekdanj samoumevnega prevzemanja domače glasbene tradicije k mednarodni oz. svetovni glasbi (in jeziku) mladih, tako da s tem lahko pride tudi do prekinitve glasbene identitete. Ob tem pa je vendarle spodbudna ugotovitev, da imamo številne glasbene skupine v Sloveniji, Jugoslaviji, v Nemčiji, Franciji in drugod, ki se ne omejujejo le na pasivno prevzemanje »tujega«, temveč jim je to predvsem spodbuda in ena od sestavin, ki jih povezujejo s posebnostmi glasbene dediščine domačega okolja.

Navedeni in še vrsta drugih primerov vzratnega vplivanja rock glasbenih skupin kažejo, da torej ne gre preprosto za geografsko širjenje istega, temveč hkrati s tem tudi za vse večjo notranjo členitev rocka na vrsto podvrsti. Te pa še nadalje spet vplivajo druga na drugo, kar vodi k vse večji kompleksnosti tako s teritorialnega kot stilskega vidika. Z drugimi besedami: gre torej tudi za vse večjo kulturno raznovrstnost.

Na naše izhodiščno vprašanje – svetovna homogenizacija in/ali kulturni pluralizem – torej odgovarjava: ne gre za alternativo; dejansko se povečujeta tako

podobnost med teritorialnimi enotami (ki jim je vse več skupnega) kot tudi raznovrstnost kulturne (glasbene) ustvarjalnosti in torej gre za kulturni pluralizem, ki se vse bolj krepi tudi z vzvratnimi vplivi ožjih teritorialnih kulturnih sistemov.

LITERATURA:

- Brake, Mike (1983), *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*, Krt, Ljubljana
- Delcourt, Jacques, Papini Roberto, (1987), *Pour une Politique Europeenne de la Culturee*, Paris, Economica
- Featherstone, Mike (ed.) (1990), *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, London, Sage
- Fishman, A. Joshua, Cooper L., Robert, Conrad W., Andrew (1977) *The Spread of English: The Sociology of English as an Additional Language*, Rowley, MASS., Newbury House Publishers
- Frith, Simon (1978), *The Sociology of Rock*, Constable, London
- Frith, Simon (1983), *Sound Effects, Communication and Society Series*, London (prevedeno: Zvočni učinki, Krt, Ljubljana, 1986
- Frith, Simon, Goodwin, Andrew (ed.) (1990), *On Record, Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London
- Gams, Izidor (1984), *Vrednote v besedilih slovenske popularne glasbe*, diplomsko delo, FSPN, Ljubljana
- García, Ofelia, Otheguy, Ricardo (1989), *English across Cultures, Cultures across English, A Reader in Cross-cultural Communication*, Berlin, Mouton de Gruyter
- Hebdige, Dick (1980), *Potkulture, značenje stila*, Rad, Beograd
- Omerzel-Trlep, Mira (1988), *Zvočna identiteta slovenstva včeraj in danes*, Nova revija, št. 78/79, Ljubljana
- McPhail, L. Thomas (1981), *Electronic Colonialism*, London, Sage
- Mlinar, Zdravko (1990), *Globalizacija, deterritorijalizacija i kulturni identiteti*, *Kulturni radnik*, št. 3, Zagreb
- Mlinar, Zdravko (1990), *Od prostora krajev k prostoru tokov: Prestrukturiranje ali razkroj teritorialno-družbene organizacije? Družboslovne razprave*, št. 10, Ljubljana
- Mowlana, Hamid (1986), *Global Information and World Communication*, London, Longman
- Punk pod Slovenci* (1985), zbornik, Krt, Ljubljana
- Robinson Campbell, Deanna et al. (1991), *Music at the Margins: Popular Music and Global Cultural Diversity*, London, Sage
- Roszak, Theodore (1969), *The Making of the Counter Culture*, Daubleday Anchor, New York
- Schiller I., Herbert (1981), *Who Knows: Information in the Age of Fortune 5001*, Norwood, N. Y., Ablex
- Slavec, Ingrid in Dolžan, Tatjana (ured.) (1988), *Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije*, Slovensko etnološko društvo, Hrvaško etnološko društvo
- Sklair, Leslie (1991), *Sociology of the Global System*, London, Harvester Wheatsheaf
- Strajnar, Julijan (1988), *Vloga ljudske glasbe pri ohranjanju narodnostne samobitnosti*, v: Ingrid Slavec in Tatjana Dolžan (ur.) *Slovensko etnološko društvo*, Hrvaško etnološko društvo
- Tomc, Gregor (1989), *Druga Slovenija*, Krt, Ljubljana
- Urbančič, Boris (1987), *O jezikovni kulturi*, Ljubljana, Delavska enotnost