

R

NATALIJA MAJSOVA IN PETER STANKOVIĆ (UR.)

Z

Alpenecho

Slovenska narodnozabavna glasba
v sodobnih kulturnih, političnih in medijskih kontekstih

Kult - Zbirka za sodobna religijska, kulturna in družbena vprašanja

f

t

Posebej zadnje desetletje smo priča ponovnim poskusom nostalgичnega retraditionaliziranja z elementi spolne, razredne in etnonacionalne revizionistične politike slovenske nacionalne identitete. Podalpski odmev ali imaginarij, ki nastaja v zgodovinsko in prostorsko specifičnem pasu Slovenije ter nastopa kot gradnik njene biti v celoti, je raziskovalo že veliko avtorjev. Bogata raziskovalna gradiva, ki jih prinaša ta monografija, pa omogočajo novo kolektivno razpravo ter skupno refleksijo kulturnih politik in poetik nacionalnega javnega prostora.

KSENIJA VIDMAR HORVAT

Široko zasnovan pristop, ki odraža interdisciplinarnost področja kulturalogije, v praksi pomeni, da avtorji in avtorice svoj predmet obravnave, ki ni zgolj narodnozabavna glasba sama po sebi temveč tudi – ali morda celo predvsem – kultura oz. kulture narodnozabavne glasbe, raziščejo temeljito in večplastno. Monografija slovensko narodnozabavno glasbo artikulira kot izrazito sodoben popularnokulturni pojav, katerega »slovenskost« in »tradicionalnost« koreninita zlasti v zmožnosti njegovega gladkega prehajanja med mediji, skupnostmi in tradicijami.

ANA HOFMAN









32m ago

(projektalpenecho): Love Modrijani♥
(lovemodrijani) started following you.







Mama,
huala

NATALIJA MAJSOVA IN PETER STANKOVIĆ (UR.)

ROBERT BOBNIČ, JERNEJ KALUŽA, KSENIJA ŠABEC,
JASMINA ŠEPETAVC IN MITJA VELIKONJA

ALPENECHO

Slovenska narodnozabavna glasba v sodobnih
kulturnih, političnih in medijskih kontekstih



KNJIŽNA ZBIRKA KULT

ROBERT BOBNIČ, JERNEJ KALUŽA, NATALIJA MAJSOVA, PETER STANKOVIČ, KSENIJA ŠABEC,
JASMINA ŠEPETAVC, MITJA VELIKONJA

UREDILA NATALIJA MAJSOVA IN PETER STANKOVIČ

ALPENECHO

Slovenska narodnozabavna glasba v sodobnih
kulturnih, političnih in medijskih kontekstih

2. elektronska izdaja

Copyright © po delih in v celoti UL, FDV 2025, Ljubljana.

Fotokopiranje in razmnoževanje po delih in v celoti je prepovedano.

Vse pravice pridržane.

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 228079875

ISBN 978-961-295-111-5 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.51936/9789612951115>

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

VSEBINA

11	Uvod
25	1. KAJ JE AFEKT VESELE GLASBE? ZVOČNA ORGANIZACIJA SLOVENSKE NARODNOZABAVNE GLASBE KOT (NE)BALKANSKEGA ZVOKA
45	2. VRATARSTVO GLASBE V SLOVENSKIH MNOŽIČNIH MEDIJAH
71	3. OBČINSTVA SLOVENSKE NARODNOZABAVNE GLASBE
95	4. GENERACIJSKE RAZLIKE OBČINSTEV V ODNOSU DO SLOVENSKE NARODNOZABAVNE GLASBE
123	5. SLOVENSKA NARODNOZABAVNA GLASBA KOT NESNOVNA KULTURNA DEDIŠČINA
151	6. REPREZENTACIJE DOMA IN HREPENENJA PO DOMU V PROCESIH NACIONALIZACIJE SLOVENSKE NARODNOZABAVNE GLASBE
175	7. SPOLNI IN SEKSUALNI KONSTRUKTI V NARODNOZABAVNI GLASBI
201	8. Z GLASBO ZDRUŽENI IN RAZDRUŽENI: AKTUALIZACIJE TRADICIJE V EVROVIZIJSKIH TOČKAH POSTJUGOSLOVANSKIH DRŽAV
229	9. »ŽUUUUUUR!« STRATEGIJE UDEJSTVOVANJ SLOVENSKIH NARODNOZABAVNIH ZASEDB NA DRUŽBENIH OMREŽJIH
255	10. 'NOVA FOLKLOR' – NEOTRADICIONALIZEM KOT ENA IZMED OBLIK KULTURNE LOGIKE POSTSOCIALISTIČNE TRANZICIJE
277	LITERATURA IN VIRI
299	SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA
303	BIOGRAFIJE AVTORJEV
309	STVARNO IN IMENSKO KAZALO

Uvod

Natalija Majsova in Peter Stanković



V Sloveniji ni veliko porok, pogrebov, športnih prireditev ali zabav, ki bi minile brez narodnozabavne glasbe, tega množično razširjenega, pregovorno ,slovenskega' glasbenega žanra. Presenetljivo je edino, da je ta glasbena zvrst, ki ima tako velik vpliv na slovensko »narodno estetiko« (Mlekuž, 2015; Močnik, 2009; Stanković, 2015; Majsova, 2016), narodni simbolni imaginarij, glasbene sezname na zabavah in proslavah pa tudi na druge glasbene žanre, med raziskovalci vzbudila razmeroma malo zanimanja. Slovenska popularna glasba je bila do zdaj predmet analize pretežno z vidika svojega vpliva na oblikovanje alternativnih identitet in njihove artikulacije, v povezavi z njeno političnostjo pa so razisko-

valke in raziskovalci poudarjali predvsem njene disruptivne zmožnosti (na primer: Muršič, 2000; Hofman, 2015; Velikonja, 2003; Velikonja, 2013). Pomen teh študij je izjemen. Kažejo na bogato kompleksnost slovenske kulturne krajine ter poudarijo formativno vlogo glasbe v artikulaciji prostorov in identitet pa tudi učinkovito kontekstualizirajo slovenske krajine praks glasbene produkcije in potrošnje v regionalnih in transnacionalnih glasbenih, kulturnih in teoretičnih perspektivah. Vseeno pa bi bilo verjetno dobro, če bi več raziskovalne pozornosti posvetili tudi priljubljenim oziroma *mainstream* pojavom, kot je med drugim slovenska narodnozabavna glasba. Gre namreč za zvrst, ki s svojo priljubljenostjo med velikim delom slovenske populacije močno vpliva ne le na zvočno podobo slovenskega vsakdana, ampak tudi na načine, kako posamezniki na tem prostoru razumemo sami sebe, svoje okolje in navsezadnje tudi svoje mesto v svetu.

Skladno s to ugotovitvijo smo se člani in članice projektne skupine, ki deluje v okviru Centra za preučevanje kulture in religije na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani, odločili, da bomo poskusili nekaj že obstoječih raziskav slovenske narodnozabavne glasbe nadgraditi s temeljito analizo, ki se bo dotaknila zelo različnih vidikov tega glasbenega žanra. Konkretno so nas zanimale politike in produkcije narodnozabavne glasbe, njena medijska izpostavljenost, besedila in njihove recepcije, pri čemer smo analize utemeljili na večrazsežnem mapiranju sodobne narodnozabavne glasbe s štirih perspektiv: 1) njene prisotnosti v glasbeni produkciji, tiskanih in avdiovizualnih medijih; 2) njene vidnosti v zakonodaji, kulturnih politikah, političnih in komercialnih diskurzih; 3) njene dojete vpletenosti v lokalno, regionalno in v nacionalno zgodovino, kulturni spomin in procese identifikacij; 4) njenih izraženih estetik (vprašanje besedil, performansov in imaginarija s posebnim poudarkom na njenem usklajevanju spolnih vlog, estetike ruralnega in urbanega ter tradicionalnega in modernega). Pri raziskovanju smo bili še posebej pozorni na vprašanje vloge narodnozabavne glasbe v nacionalni ekonomiji ter njen status 'narodnega' in za nekatere celo 'nacionalnega' žanra. Poudariti velja tudi, da je bila to prva študija pri nas, ki je prevpraševala tradicionalistične estetske in pomenske prvine narodnozabavne glasbe prek analize njenega sodobnega vzgiba, konkretno njenih povezav in hibridizacij z drugimi glasbenimi žanri. Raziskava je potekala v okviru temeljnega raziskovalnega projekta Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete (2020–2023), ki ga je pod šifro J6-2582 financirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in razvojno dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

V tej knjigi so zbrana besedila, v katerih člani in članice projektne skupine predstavljamo svoja ključna spoznanja. Po našem skromnem prepričanju smo namreč

pri svojih analizah ugotovili marsikaj zanimivega – med drugim tudi stvari, ki uveljavljene predstave od tem glasbenem žanru postavljajo pod vprašaj –, tako da verjamemo, da bi bila lahko naša spoznanja zanimiva tudi za širšo zainteresirano javnost, predvsem pa bodo mogoče prišla prav kot izhodišče za nadaljnje raziskovalno delo na tem področju. Med našimi ključnimi spoznanji je ugotovitev, da je za sodobne prakse, povezane s slovensko narodnozabavno glasbo (glasbena produkcija, distribucija, potrošnja in izkušnje), značilno preseganje preprostih prostorskih in časovnih binarizmov, tj. dejstvo, da je narodnozabavna glasba, ki pregovorno od nekdaj velja za ruralen žanr, vse pogostejša v jedru nekaterih urbanih prostorov in praks ter da postaja simptomatična za kulturno krajino vse bolj povezane in – paradokсно – (re)tradicionalizirane družbe, v katerih podeželje in mesto nista več tako ločena, kot sta bila nekoč. Zaradi hitrejših prevoznih sredstev, boljših prometnih povezav in t. i. globoke mediatizacije (vključno z množenjem in s širjenjem digitalnih kulturnih praks in kulturne potrošnje) se namreč vse večji delež aktivnosti odvija na intersubjektivno izpogajanjem vozlišču ruralnega in urbanega, kar transformira naravo zasebnih praznovanj in javnih kulturnih dogodkov, hkrati pa postavlja pod vprašaj tudi druge binarizme, na primer tradicija (in ciklični čas) : napredek (linearna časovnost), *mainstream* : alternativa, narava : industrija.

RAZMERJE MED SLOVENSKO NARODNOZABAVNO GLASBO IN TRADICIJO

V knjigi *Alpenecho: Slovenska narodnozabavna glasba v sodobna kulturnih, političnih in medijskih kontekstih* izhajamo iz splošno uveljavljene podmene, da slovenska narodnozabavna glasba na več ravneh črpa navdih iz slovenske ljudske glasbe. Obenem pa upoštevamo implikacije dejstva, da ta povezava ni tako preprosta, kot se mogoče prikazuje na prvi pogled, saj je slovenska narodnozabavna glasba v nasprotju z ljudsko izrazito moderen popularnokulturni pojav. V besedilih, ki sledijo, to tezo razgrnemo skozi prizme zvoka, estetike, medijskih mrež pa tudi distribucijskih in recepcijskih praks. Na tej točki pa naj nakažemo nekaj posebej pomembnih izhodišč za razumevanje razmerja med ljudsko in narodnozabavno glasbo v slovenskem kulturnem kontekstu.

Slovenska narodnozabavna glasba sicer črpa iz tradicije ljudske glasbe; danes v veliki meri predstavlja tudi tradicionalno, ruralno življenje in je vpisana v državni Register nesnovne kulturne dediščine kot tradicija nacionalnega pomena (prim. poglavje 5). Zaradi vseh teh podobnosti je treba posebej poudariti, da slovenska narodnozabavna glasba ni slovenska tradicionalna (ljudska) glas-

ba – vsaj ne v smislu uveljavljenih definicij, po katerih je ljudska glasba značilna za manjše ruralne skupnosti, prenaša se ustno in je navadno povezana z drugimi dejavnostmi (praznovanja, delo in podobno). Razlogi za to so (vsaj) štirje.

Prvi je povsem načelen in se nanaša na dejstvo, da je slovenska narodnozabavna glasba nastala že globoko v obdobju modernizacije (petdeseta leta 20. stoletja), tako da lahko v praksi pomeni samo uprizarjanje (iznajdbo) tradicije (prim. Ronström, 2010, str. 324), in ne tradicije same. V povezavi s tem moramo omeniti, da slovenska narodnozabavna glasba navadno močno idealizira tradicijo, ki jo uprizarja. Hočemo reči: življenje v preteklosti oziroma na podeželju ni bilo nikoli neokrnjena idila, kar lahko vidimo tudi v podrobnosti, da so slovenske ljudske skladbe pogosto otožne. Slovenska narodnozabavna glasba pa zaradi različnih razlogov, tudi zaradi svoje komercialne strani (prim. poglavje 2; poglavje 9; poglavje 10), ta vidik pretežno spregleduje in preteklost oziroma podeželje idealizira, zaradi česar jo je bolj kot tradicijo ustrezno razumeti kot značilno nostalgичen obrat k tradiciji v obdobju socialistične (in pozneje postsocialistične) modernizacije, ko je ta tradicija v resnici že začela izginjati. Skladno z zapisanim bi bilo verjetno še najustreznejše, če bi slovensko narodnozabavno glasbo opredelili kot (vsaj do neke mere) ponarodelo, ne pa tudi kot čisto zares ljudsko.

Drugi razlog, zaradi katerega slovenske narodnozabavne glasbe ne moremo enačiti s tradicionalno oz. z ljudsko glasbo, se nanaša na njene muzikološke značilnosti. Pri ljudski glasbi so imeli v slovenskem kontekstu posebno vlogo ljudski godci: amaterski glasbeniki, ki so igrali na različna glasbila (najpogostejše violino), s katerimi so ob različnih posebnih priložnostih (plesih, praznovanjih itn.) zabavali občinstvo (Kumer, 1972). Pomemben premik se je zgodil konec 19. stoletja, ko se je na območju današnje Slovenije pojavila harmonika oziroma, natančneje, diatonična harmonika (po domače: *frajtonarica*). Gre namreč za ekspresivno in hkrati zelo praktično glasbilo, ki je omogočalo, da so se začeli glasbeno udeleževati tudi posamezniki brez posebnega glasbenega predznanja. Pomembna je tudi podrobnost, da je harmonika razmeroma glasno glasbilo, tako da je godec z njim lahko nadomestil cele ansamble godcev z drugimi glasbili (Bibič, 2014).

Za prehod iz ljudske glasbe v to, kar danes imenujemo slovenska narodnozabavna glasba, sta najzaslužnejša brata Slavko in Vilko Avsenik, ki sta na začetku petdesetih let 20. stoletja lokalni (gorenjski/alpski) glasbeni idiom, ki ga imajo za svojega na Gorenjskem in tudi v širšem podalpskem prostoru, posodobila z

novo kombinacijo glasbil in udarnejšim ritmom polke. Slavko Avsenik, glasbeni samouk iz Begunj na Gorenjskem in avtor Avsenikovih skladb, je leta 1953 začel nastopati v redni tedenski oddaji *Četrtek večer*, namenjeni domači glasbi. Najprej je igral harmoniko kot solist, potem pa sta z Vilkom, ki je bil zadolžen za aranžmaje, ustanovila Gorenjski kvartet. Leta 1955 se je zasedbi pridružil še kitarist Lev Ponikvar. Gorenjski kvintet je v tujini nastopal pod imenom Oberkrainer Quintett (podatki povzeti po Ramšak, 2015; Slavko Avsenik v Zorman, 2013). Brata Avsenik sta s svojimi inovacijami slovensko oziroma, natančneje, gorenjsko ljudsko glasbo občutno predelala (sodobni aranžmaji z dodano kitaro, tresenje harmonike, udarnejši ritem, hkratnost vokalnih in instrumentalnih delov – slovenska ljudska glasba je navadno gradila na dialogu (izmenjavi) enih in drugih).

Skladbe, ki jih je kvintet najprej predstavljal kar v živo na Radiu Ljubljana, so med poslušalci vzbudile veliko navdušenja. Ansambel je požel veliko uspeha tudi v tujini, zlasti v Avstriji in Nemčiji. Izjemen uspeh bratov Avsenik je vsekar spodbudil nastanek številnih drugih podobnih zasedb. Med najuspešnejšimi so bile: Ansambel Lojzeta Slaka, Beneški fantje, Štirje kovači, Veseli planšarji in Ansambel Franca Miheliča. Narodnozabavna glasba je vse od takrat ostala ena izmed najbolj prepoznavnih značilnosti slovenske glasbene krajine, čeprav je res, da se je bolj izobražen in urban del populacije začel od nje kmalu distancirati, kar je razvidno že iz redkih obstoječih starejših študij občinstev (prim. Luthar, 2012) in bo tudi dodatno razgrnjeno ter problematizirano v tej monografiji. Razlog za to je bila verjetno zlasti njena izrazito rustikalna estetika, zaradi česar so določene skupine kulturnih potrošnikov postopoma začele povezovati to vrsto glasbe z nereflektiranim tradicionalizmom in s kulturnim nazadnjatvom.

Ob omembi tradicionalizma, ki naj bi zaznamoval slovensko narodnozabavno glasbo, je treba omeniti tretji razlog, zaradi katerega moramo biti pri povezovanju tega glasbenega pojava s slovensko tradicijo previdni. Slovenska narodnozabavna glasba se namreč ne sklicuje na kakšno univerzalno tradicijo, povezano s slovensko kulturo, in tudi ni skupni označevalec za množstvo tradicij, značilnih za slovenski kulturni prostor. Tradicija, okrog katere se vrtijo različni glasbeni, vizualni in besedilni elementi tega žanra od 50. let 20. stoletja naprej, je močno zaznamovana s tradicijo ene same slovenske regije, Gorenjske. Glasbeniki tako ne glede na to, od kod prihajajo, preigravajo pretežno glasbene konvencije, ki sta jih iz gorenjske ljudske glasbe razvila Slavko in Vilko Avsenik; oblečeni so večinoma v gorenjske narodne noše, opevajo lepote slovenske pokrajine, kot jih predstavljajo idilične podobe Gorenjske, in podobno (prim. Galič, 2012).

Nadalje, četrta zagata, v kateri se znajdemo, če nekritično primerjamo slovensko narodnozabavno glasbo s tradicionalnim glasbenim in kulturnim izrazom, se nanaša na produkcijski, distribucijski in tudi recepcijski vidik teh različnih glasbenih oblik. V nasprotju z ljudsko glasbo je namreč slovenska narodnozabavna glasba nastala v tesni povezavi z izrazito modernimi (in netradicionalnimi) oblikami glasbene produkcije in distribucije (nastopi na Radiu Ljubljana, snemanje plošč v sodobnih studiih, predvajanje posnete glasbe na radiih, mednarodne turnee, koncerti na velikih odrih z električnim ojačanjem glasbil itn.).

SLOVENSKA NARODNOZABAVNA GLASBA KOT SODOBEN POPULARNOKULTURNI POJAV

Če slovensko narodnozabavno glasbo bolj kot s tradicijo primerjamo s popularno glasbo, hitro trčimo ob vprašanje njene dovzetnosti za sodobne popularnoglasbene vplive. Ob tem je treba izpostaviti, da slovenska narodnozabavna glasba ni ne povsem homogen ne statičen pojav. Do prvih večjih slogovnih sprememb v slovenski narodnozabavni glasbi je prišlo v prvih letih po osamosvojitvi Slovenije. Pri tem so še posebej pomembno vlogo odigrale zasebne televizijske in radijske postaje. Če je namreč vladajoča kulturna politika v obdobju socializma na radiu in televiziji narodnozabavno glasbo skladno s svojimi razsvetljenjskimi ambicijami držala vsaj nekoliko ob strani, so se novonastale zasebne radijske in televizijske postaje v boju za občinstvo začele obračati tudi ali celo predvsem k tej glasbeni zvrsti. Od radijskih postaj te vrste je brez dvoma najpomembnejši Radio Veseljak, ki je začel oddajati leta 1996. Med televizijskimi lahko omenimo specializirane glasbene kanale TV Golica, TV Petelin in TV Veseljak, narodnozabavno glasbo pa je začele v svoj program umeščati tudi veliko lokalnih televizijskih postaj (RTS Maribor, TV Celje, VTV in druge). Od leta 2007 naprej se je k temu žanru izrazito odprla tudi slovenska nacionalna televizija. Predpostavka omenjenih medijev je očitno bila, da je za narodnozabavno glasbo v Sloveniji kljub njenemu razmeroma nizkemu kulturnemu statusu veliko zanimanja, in sicer med različnimi skupinami poslušalcev (prim. poglavje 2). Praksa je pokazala, da to drži, odprto pa ostaja zanimivo vprašanje, v kolikšni meri so omenjene zasebne radijske in televizijske postaje tovrstno zanimanje vsaj do neke mere šele proizvedle: najprej z bogato ponudbo cele vrste narodnozabavnih skladb, potem pa tudi s tem, da so glasbenikom prvič v zgodovini te glasbene zvrsti ponudile dostopno platformo za naslavljanje razmeroma širokega kroga potencialnih poslušalcev.

Ne glede na povečano prisotnost slovenske narodnozabavne glasbe v različnih medijih vse od slovenske osamosvojitve naprej pa do izrazitejših slogovnih premikov v tem glasbenem žanru vsaj nekaj časa še ni prišlo. Izjemi sta bili poleg nekaj zanimivih poskusov že v osemdesetih letih (Ansambel Henček, Agropop, Marijan Smode, pozneje tudi Alfi Nipič kot Techno Alfi) samo postopno vključevanje sodobnejših glasbil (na primer ritem naprav) in povečana pozornost, ki so jo začeli glasbeniki posvečati videzu – oblačilom, frizuram in v kontekstu videospotov tudi celotni mizansceni. V devetdesetih letih 20. stoletja so se tako začele uveljavljati narodnozabavne zasedbe, ki so nastopale v bolj sproščenih, če že ne izrazito 'seksi' različicah narodnih noš oziroma glasbenih uniform. Glasba nekaterih skupin se je začela približevati tudi različnim značilnostim *mainstream* popa, kar je brez dvoma eden izmed dejavnikov, ki so prispevali k ponovni popularizaciji slovenske narodnozabavne glasbe med tistimi deli občinstva, ki so se pred tem od tega žanra izrazito distancirali (na primer med mladimi; gl. Stanković, 2015, str. 650).

Prvo res izrazito slogovno transformacijo je slovenska narodnozabavna glasba doživela šele nekoliko pozneje, sredi prvega desetletja 21. stoletja, ko se je pojavil slovenski turbofolk. Ključni predstavniki tega žanra so bili Atomik Harmonik, ki so slovensko narodnozabavno glasbo pod očitnim vplivom srbskega turbofolka povezali z nekaterimi značilnostmi EDM-a, pri tem je šlo v prvi vrsti za uporabo ritem naprav in poudarjenega ritma *four on the floor* (*dance beata*). Prvi večji uspeh so Atomik Harmonik doživeli na festivalu Melodije morja in sonca leta 2004, na katerem je njihova skladba Brizgalna brizga zasedla prvo mesto. Priljubljenim Atomik Harmonik so kmalu sledile še druge podobne in prav tako uspešne zasedbe (med najpomembnejšimi sta bili Turbo Angels in Skater). Glede na veliko odmevnost domačih turbofolk skupin lahko sklenemo, da je ta žanr slovensko narodnozabavno glasbo v veliki meri revitaliziral oziroma poskrbel, da se je začela vsaj do neke mere prijemati tudi med deli prej do tega žanra zelo zadržane urbane populacije.

Po nekaj letih sta priljubljenost in medijska prisotnost slovenskega turbofolka občutno uplahnila. Med razlogi za to je bila verjetno tudi odsotnost kontinuitete velikih hitov, vendar pa to izzvenevanje ni pomenilo enoznačnega vračanja narodnozabavne glasbene kulture v objem starejših slogovnih konvencij. Nekaj sodobnejših elementov je ostalo (med najizrazitejšimi so posodobljene oblačilne konvencije: kavbojke, superge, sončna očala, kratka krila in podobno), predvsem pa se je glasba številnih ansamblov začela še odločneje spogledovati z različnimi prvinami sodobnega angloameriškega popa. Ključni predstavnik te nove struje je že razmeroma dolgo skupina Modrijani, ki se na različne elemente popa sklicuje

na glasbeni pa tudi na ikonografski ravni. Nekateri avtorji opozarjajo, da je ena izmed posledic takšnih navezav izginevanje tradicionalnega slovenskega melosa iz narodnozabavne glasbe (Ožbalt v Stanković, 2021, str. 28). Za slovensko ljudsko glasbo, iz katere sta izhajala tudi Slavko in Vilko Avsenik, je bila namreč značilna poudarjeno durovska melodika z velikimi skoki med toni (na primer s prime na seksto in podobno). To je bila izrazita posebnost slovenske oziroma, natančneje, kranjske ali celo alpske glasbene kulture, danes pa pod vplivom popa prevladujejo preprostejše, bolj linearne in navsezadnje tudi pevsko manj zahtevne melodije z ostrimi ritmi (Ožbalt v Stanković, 2021, str. 28).

KULTURNI, POLITIČNI IN MEDIJSKI VIDIKI TER POMEN SLOVENSKE NARODNOZABAVNE GLASBE V 21. STOLETJU: STRUKTURA KNJIGE

Orisani kontekst nakazuje, da označevalec ‚slovenska narodnozabavna glasba‘ že krepko več kot pol stoletja pomembno zaznamuje slovenski kulturni prostor: sooblikuje strokovne, politične in laične razprave o tradiciji in dediščini, te pa po svoje zaznamujejo načine, na katere je kurirana in programirana – v nekaterih kontekstih kot dediščina, tradicija in turistično zanimiva nacionalna posebnost, v drugih pa kot bolj ali manj atraktiven komercialni proizvod. Vsi naštetni pomeni, pripisovani slovenski narodnozabavni glasbi, so rezultat dolgotrajnih, kompleksnih in do zdaj skopo popisanih procesov kulturnega opomenjanja tega glasbenega pojava. S to monografijo želimo prispevati k razgrinjanju večplastnosti slovenske narodnozabavne glasbe kot sodobnega popularnokulturnega pojava, ki na različne načine sooblikuje slovensko kulturno krajino in se – skupaj z njo – v procesu tudi preoblikuje.

Vse od naslova *Alpenecho: Slovenska narodnozabavna glasba v sodobna kulturnih, političnih in medijskih kontekstih* se ta knjiga s slovensko narodnozabavno glasbo spoprijema kot z odmevnim, sodobnim in tudi že tradicionalnim glasbenim pojavom, ki ga poleg skladb, besedil in izvajalcev ter njihovih nastopov sooblikujejo tudi politični konteksti, dediščinske, turistične in medijske politike ter tehnologije in občinstva. S sklicem na *Alpenecho* – naslov nemške izdaje znamenitega hita Ansambla bratov Avsenik, »Klic z gora«, ki smo ga med trajanjem raziskave posvojili tudi kot neuraden naziv raziskovalnega projekta *Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete*, v okviru katerega so nastali prispevki, zbrani v tej monografiji, tako želimo poudariti večplastnost odzvanjanja slovenske narodnozabavne tradicije danes.

1. Knjigo odpira prispevek »Kaj je afekt vesele glasbe? Zvočna organizacija slovenske narodnozabavne glasbe kot (ne)balkanskega zvoka«. V njem avtorji Robert Bobnič, Natalija Majsova in Jasmina Šepetavc obravnavajo vprašanje, kaj vse lahko pomeni misliti slovensko narodnozabavno glasbo kot pregovorno ‚slovenski nacionalni‘ glasbeni žanr oziroma ‚zvok‘. Njihovi razmisleki temeljijo na analizi političnih diskurzov, zvočne organizacije in afektov slovenske narodnozabavne glasbe, in sicer skozi teoretske leče kulturnih študij, afekta in zvoka. Konkretno želijo avtorji prek različnih sodobnih primerov javne odmevnosti vprašanja narodnozabavne glasbe kot ‚slovenskega‘ zvoka pokazati, kako je mogoče afekt slovenske narodnozabavne glasbe reflektirati neodvisno od spontanih ideoloških asociacij, ki jih ima žanr z nacijo in njenimi mejami. Pri tem ugotavljajo, da preučevanje priljubljenih in široko razširjenih glasbenih fenomenov terja večravenjski analitični pristop, ki upošteva zvočnost in družbenokulturne razsežnosti glasbe. Analize sodobnih (dozdevno) lokalno specifičnih žanrov namreč težko zaobidejo vprašanje postopkov, prek katerih se afekt vpisuje v okvire, kot je nacionalni, oziroma kako se teritorializira.

2. V prispevku »Vratarstvo glasbe v slovenskih množičnih medijih« Robert Bobnič in Jernej Kaluža preučujeta učinkovanje okusov in različnih odbirateljskih mehanizmov v sodobnih medijih. Skozi to perspektivo analizirata pojavnost slovenske narodnozabavne glasbe v slovenskih medijih (na radiu in televiziji), pri čemer izvirno kombinirata več pristopov: statistično podkrepljeno refleksijo o okusih poslušalk in poslušalcev, podatke o predvajanosti skladb in analizo intervjujev z medijskimi uredniki. ‚Slovenskost‘ narodnozabavne glasbe tako artikulirata tudi kot njeno ‚odbojnost‘, ki je posledica predvsem specifičnih konotacij, ki jih ima v slovenskem kulturnem kontekstu.

3. Peter Stanković in Robert Bobnič v prispevku »Občinstva slovenske narodnozabavne glasbe« naslavljata vprašanje, kdo narodnozabavno glasbo danes v resnici posluša. Analiza odgovorov na vrsto vprašanj o glasbenih preferencah v raziskavi Slovensko javno mnenje jima kaže, da narodnozabavno glasbo poslušajo zlasti manj izobraženi, starejši, verni in politično na desno nagnjeni posamezniki s podeželja, da pa je to samo tendenca. To glasbeno zvrst namreč poslušajo tudi drugi segmenti populacije, le v manjšem obsegu, pri čemer izsledki raziskave niso pokazali statistično značilne povezave poslušanja s spolom in z ekonomskim slojem. Iz zapisanega avtorja sklepata, da je slovenska družba v različne kulturne formacije razčlenjena bolj po merilih izobrazbe, vernosti, politične pripadnosti in kraja prebivanja kot po ekonomskih merilih.

4. V prispevku »Generacijske razlike občinstev v odnosu do slovenske narodnozabavne glasbe« Ksenija Šabec obravnava dve vprašanji: prvo zadeva generacijske posebnosti v povezavi s poslušanjem slovenske narodnozabavne glasbe in glasbe na splošno, drugo pa morebitne povezave med glasbo in procesi konstrukcije nacionalne identitete, države in tradicije. Študija temelji na analizi kvantitativnih javnomnenjskih podatkov SJM 2021/1 v povezavi z odnosom do slovenske narodnozabavne glasbe v odvisnosti od starosti in na kvalitativni analizi dvanajstih fokusnih skupin treh generacij občinstev (18–30 let, 31–60 let in nad 61 let), pri čemer avtorica ugotavlja, da kljub posameznim kvantitativnim generacijskim razlikam glede poslušanja, pogostosti poslušanja in situacij, v katerih posamezniki poslušajo to glasbeno zvrst, interpretacija fokusnih skupin razkriva precej kompleksnejšo in heterogeno podobo odnosov do slovenske narodnozabavne glasbe ter njene povezave s slovensko tradicijo in z identiteto že znotraj vsake izmed analiziranih starostnih skupin.

5. Natalija Majsova in Jasmina Šepetavc v prispevku z naslovom »Slovenska narodnozabavna glasba kot nesnovna kulturna dediščina« analizirata ideje in aktivnosti dediščinskih deležnikov – muzejskih delavcev in organizatorjev festivalov narodnozabavne glasbe, ki v svojem delu neposredno izhajajo iz posebnega kulturnega pomena slovenske narodnozabavne glasbe. Posebno pozornost pri tem namenita podobnostim in razlikam med mnjenji in naracijami deležnikov iz Slovenije ter tistih, ki delujejo v slovenskih diasporah v Italiji in ZDA. Članek pokaže, da slovensko narodnozabavno glasbo kot dediščino v praksi, tj. na ravni kuratorskih in organizacijskih aktivnosti dediščinskih deležnikov, pravzaprav tvori več inkomenzurabilnih pripovedi o ‚tradicijah‘, ki gradijo na mitu o izvoru, zvoku in o razumevanju ‚kakovosti‘ narodnozabavne glasbe.

6. Konotacije narodnozabavne glasba kot neke vrste nacionalnega simbola oziroma simbola ‚slovenstva‘ podrobneje osvetli prispevek Ksenije Šabec z naslovom »Reprezentacije doma in hrepenenja po domu v procesih nacionalizacije slovenske narodnozabavne glasbe«. Avtorica predstavi empirično študijo besedil izbranih priljubljenih slovenskih narodnozabavnih ansamblov, s pomočjo katere poskuša prepoznati glavne označevalce slovenske identitete in tradicije s poudarkom na konceptu doma oz. domovine. Njena teza je, da sta dom in domovina, ki ju v analiziranih besedilih označujejo tudi Slovenija, hrepenenje, planine, slovenski kraji in mati, reprezentirana na precej konvencionalne, klasične, tradicionalne, konservativne načine, kot en in edini prostor v edninski obliki oziroma sinonim za družinsko okolje ter narod kot primarno bivanjsko izhodišče ne glede na migracijsko izkušnjo posameznika.

7. Jasmina Šepetavc se v poglavju »Spolni in seksualni konstrukti v narodnozabavni glasbi« posveti vprašanju, kako se skozi narodnozabavne skladbe in videospote (re)producirajo slovenske spolne fantazije, spolni stereotipi in (občasno) njihove subverzije ter na katere načine se podobe in tropi spolov in spolnosti v tem pregovorno slovenskem žanru povezujejo z nacionalnimi vrednotami in identitetami. Avtorica prek analize bogatega nabora izbranih primerov ugotavlja, da narodnozabavna glasba v svoje izraze sicer vnaša mero (samo)ironije in kritičnosti, konstrukcije spolov in seksualnosti, ki jih najdemo v žanru, sploh v njegovih modernih inkarnacijah, pa niso enoznačne; obenem sklene, da sodobne različice žanra v veliki meri ostajajo zveste patriarhalnim vzorcem in tradicionalnim tropom v modernejši preobleki.

8. V besedilu »Z glasbo združeni in razdruženi: aktualizacije tradicije v evrovizijskih točkah postjugoslovanskih držav« Natalija Majsova preučuje, kako se skladbe, ki se, tako kot slovenska narodnozabavna glasba, poigravajo s sklici na tradicijo in obenem tudi na modernost, umeščajo v kontekst 'evropske' popularne glasbe, pri čemer se osredini na tekmovanje za pesem Evrovizije, na katerem naj bi bile po zatekanju k etnopopu in pogostih sklicih na nacionalne tradicije še posebej znane vzhodnoevropske in mediteranske države. V prispevku avtorica analizira strategije in vsebinskoformalne prvine tekmovalnih točk držav iz postjugoslovanskega prostora, pri čemer ugotavlja, da je omenjena predstava nekoliko posplošena, saj na 'tradicijo' – ki ni univerzalni recept za uspešno uvrtitev – stavi manj kot 30 odstotkov postjugoslovanskih evrovizijskih točk zadnjih let, ta 'tradicija' pa ni nujno nacionalna, ampak je pogosto tudi regionalno pogojena oziroma izraža identifikacijo z Balkanom kot kulturnim in zemljepisnim prostorom.

9. Še en vidik narodnozabavne glasbene kulture obravnava besedilo Petra Stankovića z naslovom »Žuuuuur!«. Besedilo izhaja iz predpostavke, da bi prevladujoč estetski tradicionalizem sodobnih narodnozabavnih ansamblov, ki so ga identificirale prejšnje študije reprezentacij, znal biti svojevrsten izziv za udejstvovanje na družbenih omrežjih. Semiološka analiza objav vzorca narodnozabavnih zasedb na družbenih omrežjih je pokazala, da se nekatere zasedbe družbenim omrežjem bolj ali manj izmikajo, spet druge pa so na tem mediju zelo aktivne (in uspešne), pri čemer je za vsebino objav značilen zlasti izrazit poudarek na skupnosti in zabavi ('žuru'). Eno z drugim tvori zanimivo kombinacijo nostalgичnega oziranja k domnevno idilični *Gemeinschaft* skupnosti v preteklosti in bolj ali manj sodobnega imperativa po sprostitvi, ki izhaja iz stresnih življenjskih ritmov v eksistenčno nestabilnih družbah visoke moderne.

10. Monografija se sklene s prispevkom »Nova folklorā – Neotradicionalizem kot ena izmed oblik kulturne logike postsocialistične tranzicije«. V tem besedilu Mitja Velikonja analizira vprašanje kulturne retraditionalizacije v Sloveniji oziroma širše vzhodni Evropi. Sledeč razvpiti ideološki maksimi o koncu zgodovine, ki utemeljuje globalno prevlado neoliberalizma in ki blokira kakršne koli razmisleke o prihodnosti, se namreč po njegovi oceni prevladujoči kulturni trendi obračajo h konstruktom, kot so: ‚naše resnične korenine‘, ‚vera naših dedov‘, ‚nepokvarjeni stari časi‘, ‚pristna dediščina‘, ‚izgubljene prave vrednote‘ itn. Ključno pri tem je, da Velikonja teh sprememb ne razume kot preprost povratak v preteklost, kot je bila nekoč, ampak kot proces radikalne neotradicionalizacije kulturne sfere. Njegov prispevek kritično raziŝče ta ideološki preobrat skozi primere tovrstne regresivne reesencializacije v množični kulturi in medijskih diskurzih, ki potekajo v širšem okviru globokih političnih, družbenih in ideoloških restrukturacij v zadnjih treh desetletjih in pol.

LITERATURA IN VIRI

- BIBIČ, Bratko (2014): Harmonika za butalce. Ljubljana: Beletrina.
- HOFMAN, Ana (2015): Uvodnik v tematsko številko »Music, affect and memory politics in post-Yugoslav space«. *Southeastern Europe*, 39 (2), str. 145–164.
- GALIČ, Jože (2012): Narodnozabavna glasba – je res ‚goveja‘?. SIGIC. Dostopno prek: <http://www.sigic.si/narodnozabavna-glasba-je-res-goveja.html> (16. 4. 2019).
- KUMER, Zmaga (1972): Slovenska ljudska glasbila in godci. Maribor: Obzorja.
- KNIFIC, Bojan (2005): Kostumiranje narodno-zabavnih ansamblov. *Traditiones*, XXXIV/2, str. 155–177.
- LUTHAR, Breda (2012): Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji. *Družboslovne razprave*, 28 (71), str. 13–37.
- MAJSOVA, Natalija (2016): The aesthetics of Slovene popular music for different generations of Slovene listeners: the contribution of audience research. *Popular music and society*, 39 (1), str. 76–96.
- MLEKUŽ, Jernej (2015): Venček domačih: Predmeti, Slovencem sveti. Ljubljana: Zaloŝba ZRC SAZU.
- MOČNIK, Nena (2009): Od glasbe, ki zabava narod, do (fiktivnih) podob novodobnega vasaolstva. *Muska*, 1–2. Dostopno prek: <https://novamuska.org/arhiv/single.php?-def=clanek&let=2009&rev=1/2&pid=284> (3. 4. 2024).
- MURŠIČ, Rajko (2000): Transference and invention: punk in a Slovene village of Trate. *East European Meetings in Ethnomusicology*, 1 (7), str. 113–126.
- RAMŠAK, Mojca (2015): Music entrepreneurship and family businesses: The case of Avsenik Brothers Ensemble. *Narodna umjetnost – Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 52 (1), str. 31–57.

- RONSTRÖM, Owe (2010): Fiddling with pasts: from tradition to heritage. V: Russell, Ian in Anna K. Guigné (ur.): *Crossing Over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic* 3, str. 265–282. Aberdeen: University of Aberdeen: Elphinstone Institute.
- STANKOVIĆ, Peter (2015): Rustic obsessions: the role of Slovenian folk pop in the Slovenian national imaginary. *International Journal of Cultural Studies*, 18 (6), str. 645–660.
- (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: Založba FDV.
- VELIKONJA, Varja (2003): *Ko mrtve se prebudimo*. Ljubljana: ŠKUC – Vizibilija.
- VELIKONJA, Mitja (2013): *Rock'n'Retro – Novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia.
- ZORMAN, Anže (2013): *Rojstvo narodnozabavne glasbe iz duha bratov Avsenik*. Radijska oddaja. Ljubljana: Radio Študent. Dostopno prek: <https://radiostudent.si/glasba/glasbeno-drobovje/rojstvo-narodnozabavne-glasbe-iz-duha-bratov-avsenik> (31. 7. 2019).

1.

KAJ JE AFEKT VESELE GLASBE?

ZVOČNA ORGANIZACIJA SLOVENSKE

NARODNOZABAVNE GLASBE KOT

(NE)BALKANSKEGA ZVOKA

Robert Bobnič, Natalija Majsova, Jasmina Šepetavc



Leta 2016 je priljubljeni slovenski pevec in glasbenik Magnifico¹ opravil intervju za Al Jazeera Balkans. Pogovor, ki ga je vodil legendarni hrvaški novinar Goran Milić, se je dotaknil številnih tem. Novinar je v nekem trenutku pripomnil: »Na

¹ Magnificovo pravo ime je Robert Pešut; njegova mati je Slovenka, oče pa je srbskega izvora. Njegov glasbeni profil bi lahko opisali kot regijsko različico postmoderne multikulturne pop glasbe, v kateri se različne pop zvrsti mešajo z različnimi vzorci ljudske glasbe, na primer belokranjske in tradicionalne srbske glasbe trubačev.

Vzhodu imamo vtis, da je slovenska glasba vesela, za razliko od drugih [lokalnih glasbenih tradicij na Balkanu], ki so žalostne.« Magnifico je na to odgovoril:

[Dragan] Bjelogrić [srbski igralec in režiser] pravi, da [slovenska glasba] ni samo vesela, ampak tudi smešna. Kako lahko nekdo reče, da doživlja nekaj takega kot sevdah [v arabščini občutek, podoben melanholiji], čustveno stanje, če [...] kar naprej dela: ‚džinpei, džinpei.‘ [oponaša igranje harmonike]. Temu človeku je vse kot v risanki. [...] Kot slovenski značaj [...]; treba je pogledati malo globlje, da razumeš slovensko naravo. Na primer vse slovenske ljudske pesmi so durovske, polke ali valčki. V dvočetrtinskem ali tričetrtinskem taktu. Ni sedemosminskega, devet, enajst ... Mola sploh ni. Besedila so žalostna, zelo žalostna, ampak vse je v duru.

Magnifico nato pogradi kitaro in zaigra »Le spomin, deklica«, pesem najslavnejše slovenske narodnozabavne glasbene skupine vseh časov, Ansambel Slavka Avsenika. Ob koncu te izvedbe Magnifico, ljubitelj glasbe Slavka Avsenika, skrene od izvirnika. Uporabi tremolo in preide na mol, da bi pokazal, kako lahko ta valček ‚potuje proti jugu‘ in se zlije s tistim, kar običajno opišemo kot ‚balkanski zvok‘ (Magnifico, 2016).



Slika 1.1. Magnifico izvaja »Le spomin, deklica« v intervjuju z Goranom Milićem (Al Jazeera Balkans, 2016, zajem zaslona, 2024).

Intervju na nobeni točki ni presegel okvirov spontano-ideološkega neformalnega kramljanja o nacionalnih razlikah na Balkanu, se je pa štiri leta pozneje nepričakovano znašel v *mainstream* politiki. Takratni slovenski premier Janez Janša je pogovor namreč uporabil za obtožbe proti Magnificu, češ da ta ne spoštuje slovenske glasbe, saj zanika njeno zmožnost kompleksnosti. Ta incident, ki se je zgodil v času rednih množičnih protestov proti Janševi desni vladi in njeni strategiji za obvladovanje epidemije covid-19, je imel več učinkov. Janševi podporniki so ga na primer razumeli kot poziv k podpori narodnozabavne glasbe kot tradicionalne, slovenske glasbene zvrsti, take, ki se sklada z vrednotami trenutne vlade (Pribošič in Bezljaj, 2020). Orisani dogodek razkriva skrb vzbujajočo stran prepletov med glasbo, afektom, prostorom in narodom ,na sončni strani Alp',² ki je navdihnil ta članek.

Slovenci narodnozabavno glasbo, zvrst, o kateri govori Magnifico, pogosto povezujejo s svojim narodom ali skupnim temperamentom in mogoče celo z različnimi praksami, ki gradijo kolektivnost. Kljub opisani pomembnosti te zvrsti pa narodnozabavna glasba sama po sebi do zdaj ni pritegnila posebnega zanimanja družboslovcev. Ta prispevek je namreč nastal v okviru enega prvih ciljno usmerjenih temeljnih raziskovalnih projektov o slovenski narodnozabavni glasbi in predstavlja poskus analitično raziskati odnos med slovensko narodnozabavno glasbo, njeno domnevno ,slovenskostjo' in njenim zvočnim afektom. Pri tem smo želeli sopostaviti polja glasbe, afekta in politike, da bi preizprašali prevlado ideoloških interpretacij nad zvokom in afirmirali politiko, lastno zvokom.³

² Eden izmed sloganov za promocijo Slovenije, ki se uporablja v mednarodno usmerjenih turističnih tržnih kampanjah. Taka primera sta tudi »Zeleno srce sredi Evrope« in »I Feel Slovenia« (Čutim Slovenijo).

³ V tej knjigi, ki je izšla po koncu raziskovalnega projekta Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete in ki vključuje večino temeljnih besedil, ki so nastala v okviru navedene raziskave, ne moremo mimo krajšega avtorefleksivnega sklica. Kmalu po izidu tega članka smo projektni raziskovalci namreč neposredno izkusili, kaj pomeni politizirati glasbo oziroma označevalce, ki jo opomenjajo. Februarja 2022 se je namreč v slovenskih medijih in predvsem na družbenih omrežjih, kot sta Twitter in Facebook, razvnela razgreta in polarizirana razprava v povezavi s knjigo Petra Stankovića z naslovom Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe (Založba FDV, 2021). Razprava, v okviru katere je označevalec ,slovenska narodnozabavna glasba' za nekaj tednov postal povod za delitev na tiste, ki ljubijo, in tiste, ki očitno sovražijo oziroma celo zaničujejo ,slovensko glasbo', se je, podobno kot v primeru ,Magnifico', ki ga navajamo v uvodu tega poglavja, odvijala po modelu digitalne snežne kepe. Stankovićeve kritike estetskih vidikov slovenskih narodnozabavnih videospotov, orisana v knjigi in v predstavitvenih intervjujih ob njenem izidu pospremljena s špekulacijami o potencialno skrb vzbujajočih (in celo protofašističnih, kot se je izrazil v več intervjujih) političnih implikacijah uniformnosti estetike in tradicionalističnih reprezentacij, je ponudila plodna tla za daljnosežna posploševanja. Ta so se navezovala na avtorja, čigar priimek naj ne bi bil dovolj ,slovenski', pa tudi

Študijo in njene rezultate bomo predstavili v nekaj korakih. Najprej bomo orisali glavne strukturne značilnosti slovenskega simbolnega imaginarija, da bi pojasnili, kako je narodnozabavna glasba povezana s slovenskostjo v ljudski domišljiji. Ta kulturološki pristop nam omogoča preseči omejitve razmišljanja o glasbi in zvoku kot funkcijah določenega simbolnega imaginarija ter zarisati koordinate razumevanja afektivne razsežnosti glasbe z vidika teorij zvočnega afekta. Opremljeni s temi izhodišči se bomo nato vrnili k zgoraj orisanemu primeru Magnifica in podrobneje kontekstualizirali politične odmeve te in drugih podobnih narodnozabavnih ‚afer‘ v zadnjem desetletju. Na podlagi analize teh študij primera bomo splošno predpostavko o ‚veselosti‘ slovenske narodnozabavne glasbe ter njeni nezmožnosti izražanja in vzbujanja kompleksnih čustev, kot je melanholija, interpretirali kot ponovitev večne zgodovinske ideološke binarnosti, ki postavlja slovenskost kot nasprotje ‚Balkana‘. V zaključku bomo dopolnili kulturološko razlago afektivne plati slovenske narodnozabavne glasbe z analizo politične kompleksnosti zvočnega afekta. Natančneje si bomo ogledali mehanizme, ki (re)konstruirajo mejo med severom in jugom balkanskega polotoka z vidika zvoka in njegovih afektov.

SLOVENSKA NARODNOZABAVNA GLASBA IN NACIJA: KRATKA ZGODOVINA IZUMLJENE TRADICIJE

Ob vzporejanju zvoka z občutjem ali mogoče še abstraktneje z razpoloženjem nekega naroda ali nacije lahko preučimo zvok v kontekstu določenih zvočnih organizacij. Uvodni Magnificov primer kaže na določeno tako organizacijo: organizacijo zvokov, ki so jo naši protagonisti površinsko opisali kot slovensko, dejansko pa se nanaša na najbolj vsemogočno glasbeno zvrst v Sloveniji: slovensko narodnozabavno glasbo. Glede na njeno pomembno družbeno prisotnost bomo najprej na kratko orisali njeno organizacijo z vidika zgodovine, infrastrukture in simbolizma. S tem želimo bralca opremiti z razumevanjem osnovnih dejavnikov in implikacij utrditve narodnozabavne glasbe kot ‚nacionalne‘ zvrsti.

na videospote, o katerih je pisal in govoril, ki naj bi bili ‚slovenska glasba‘ (in ne sodobni neotradicionalistični popularnokulturni proizvodi). O tej aferi, ki jo lahko označimo kot primer izkoriščanja označevalcev, kot je ‚narodnozabavna glasba‘, za politično aktivacijo potencialne volilne baze, v tem primeru predvsem na strani Janševe Slovenske demokratske stranke (SDS), ki sodi na desno stran aktualnega slovenskega političnega spektra, v zgodovinskem pregledu strategij nacionalizacije narodnozabavne glasbe pišeta Mojca Kovačič in Urša Šivic (2023) v članku »Migracije nacionalizacije glasbe: od ljudske k narodnozabavni«, objavljenem v reviji Dve domovini: razprave o izseljenstvu, kamor napotujemo vse bralke in bralce, ki jih zanima ta vidik razprave. V tem besedilu pa nas, kot boste videli, ne zanima toliko učinek označevalca ‚slovenska narodnozabavna glasba‘, ampak učinek njene-ga zvena – zato se orisane zgodbe ne bomo več dotikali.

Če uporabimo izrazje Hobsbawma in Rangerja (1983), lahko slovensko narodnozabavno glasbo ustrezno opišemo in preučujemo kot izumljeno tradicijo, ki pa je bila do zdaj samo bežno obravnavana v redkih raziskavah javnega mnenja in glasbenega okusa v Sloveniji. Te raziskave razkrivajo, da se narodnozabavna glasba šteje za najbolj razširjeno, *mainstream*, pregovorno slovensko glasbeno zvrst, ki že od nekdaj močno vpliva na slovensko nacionalno estetiko (Mlekuž, 2015; Močnik, 2009).⁴ Ker ta zvrst ni bila le predmet omenjenega nedavnega političnega spora, ampak prevladuje tudi v številnih pomembnih zvočnih krajinah v Sloveniji, menimo, da je bila v akademskih razpravah spregledana. V Sloveniji je narodnozabavna glasba zvrst, ki najpogosteje spremlja športne dogodke in različna praznovanja, med drugim pa je tudi najpogostejša zvočna kulisa na javnem prevozu, v frizerskih salonih, gostilnah in restavracijah (Stanković, 2015; Majsova, 2016).

Zgodovina zvrsti, ki so jo podrobno dokumentirali marljivi ljubitelji te glasbe, med drugim avtor Ivan Sivec,⁵ je zgodovina sodobne popularne glasbene zvrsti. Izvor narodnozabavne glasbe sega v 50. leta prejšnjega stoletja, v čas novoustanovljene Socialistične federativne republike Jugoslavije. V tem kontekstu so inovacije podjetnih bratov Slavka (1929–2015) in Vilka (1928–2017) Avsenika zaznamovale pojav zvrsti, ki so zdaj znane kot slovenska narodnozabavna glasba. Brata sta posodobila nekatere elemente slovenske ljudske glasbe s posameznimi zahodnimi vplivi, od germanske narodnozabavne glasbe do priljubljenih jazzovskih priredb (Sivec, 1998; Stanković, 2015). Njun izvirni 'slovenski' narodnozabavni ansambel je dosledno nastopal v tradicionalnih narodnih nošah Gorenjske, znane po svojih alpskih vrhovih. Postopoma in skladno s sodobnim slovenskim simbolnim imaginarijem, ki je nesorazmerno vezan na ta del države, je estetika Avsenikov postala splošno priznana kot estetika celotne zvrsti. Narodna in nacionalna identiteta – kot je predstavljena v narodnozabavni glasbi – je tako izumljena tradicija, v okviru katere so ena regija, njeni vizualni znaki in zvok postali reprezentativni za celotno državo z njenimi različnimi in raznolikimi glasbenimi tradicijami.

⁴ Namen nedavne slovenske javnomnenjske raziskave (Hafner - Fink et al., 2021) je bil med drugim raziskati glasbena občinstva. Rezultati kažejo, da je slovenska narodnozabavna glasba tretja najbolj priljubljena glasbena zvrst med Slovenci; redno jo posluša 48 % vprašancev (za pop glasbo s 57 % in rock glasbo z 52 %), vendar pa je ta zvrst precej manj priljubljena med tujci, ki živijo v Sloveniji, katerih delež poslušalstva znaša le 16 %.

⁵ Poznavalec slovenske narodnozabavne glasbe Ivan Sivec je objavljajl številne članke in knjige o različnih narodnozabavnih ansamblih, besedilih in o drugih elementih zvrsti od leta 1971 naprej, kot pravi njegova uradna bibliografija.

Vzporejanje narodnozabavne glasbe in narodne ter nacionalne identitete je dobivalo vedno več zagona in javnega priznanja od osemdesetih let naprej, in sicer kot odraz političnih dogodkov, vključno s porastom nacionalizma po vsem (post) jugoslovanskem prostoru, in zmožnosti zvrsti za vpletanje različnih glasbenih vplivov. Zadnje lahko pojasni njena sodobna kombinacija podeželskih jezikovnih, vizualnih in zvočnih referenc ter kontekst njenega nastanka, ki je pravzaprav urbano, studijsko okolje. Od osemdesetih let naprej je narodnozabavna glasba ves čas izkazovala svojo prilagodljivost, saj so ustvarjalci vedno pogosteje vključevali elemente popa, rokenrola in celo turbofolka, da bi dosegli raznolike učinke, od ironije do žurerskih ritmov.⁶ Rigidne koordinate gorenjske ikonografije so se postopoma zrahljale, ko so se glasbene skupine začele pojavljati ne samo v tradicionalnih nošah, ampak tudi v običajnih modernih oblačilih. Zadnja so pogosto poudarjala igrive in celo spolne motive nekaterih skladb.

Sodobnejša slovenska narodnozabavna glasba je rezultat preobrazb, do katerih je prišlo predvsem v zadnjem desetletju, ko se je zvrst še bolj prepletla s popularno glasbo. Na priljubljenosti je pridobila tudi pri posebnem, prej netipičnem občinstvu, kot so študentje (Stanković, 2021).⁷ Razlogov za to zadnjo preobrazbo je več, kot enega najpomembnejših dejavnikov pa je treba poudariti navdušenost slovenskih medijev nad narodnozabavno glasbo. Vpogled v programe TV Slovenija zadnjih trideset let razkriva naklonjenost tej zvrsti: predvaja se na nacionalni televiziji v največji gledanosti (npr. v petek zvečer) od začetka tisočletja naprej v okviru tematskih glasbenih oddaj, ki jih vodijo aktivni narodnozabavni glasbeniki (Stanković, 2021).

⁶ Turbofolk je izraz, ki opisuje »glasbeno sceno, zvrst ali vrsto produkcije, ki je lokalno značilna za Srbijo, v nekaterih različicah pa se ohranja in ustvarja tudi v drugih državah nekdanje Jugoslavije in na Balkanu v postjugoslovanskem obdobju« (Grujić, 2009, str. 3). Ker je postala priljubljena približno med razpadom Jugoslavije, se je pogosto povezovala s porastom etnonacionalizma. V glasbenem smislu gre za mešanico srbske ljudske glasbe in priljubljenih zvrsti, kot so: pop, elektronika, hiphop idr.

⁷ Rezultati slovenske raziskave javnega mnenja (Hafner - Fink et al., 2021) podpirajo Stankovićevo opažanje. Poslušnost narodnozabavne glasbe je najvišja na podeželskih območjih (61 %), vendar pa še vedno precej prevladuje v manjših mestih (48 % v mestih z od 2.000 do 10.000 prebivalci in 41 % v mestih z več kot 10.000 prebivalci). Največja izjema tega trenda je Ljubljana, v kateri le 20 % prebivalcev posluša narodnozabavno glasbo. Treba je opozoriti, da je Slovenija država z močnim vzorcem rasti predmestij, kar pomeni, da večina naselij na obrobju Ljubljane in Maribora ni strogo urbanega značaja.

Kar se tiče starosti poslušalcev, ugotovimo, da je narodnozabavna glasba najbolj priljubljena v starostni skupini starejših od 61 let (71 % ljudi v tej skupini posluša narodnozabavno glasbo). Presenetljiv rezultat lahko opazimo v starostni skupini do 30 let, v kateri jih 36 % posluša narodnozabavno glasbo, kar je 2 % več kot naslednja generacija (31–45 let).

Zelo kratek pregled nedavne zgodovine slovenske narodnozabavne glasbe kaže, da je ta glasbeni slog, ki je bil sprejet kot nacionalni in tradicionalni zvok, dejansko precej nedavna, dinamična in prilagodljiva zvrst, ki jo promovirajo in podpirajo mediji, vključno z nacionalnimi in lokalnimi radijskimi ter televizijskimi postajami. Vsak zgodovinski pregled izumljene tradicije slovenske narodnozabavne glasbe ima konceptualne in politične omejitve, saj nobena tradicija ni resnično pristna – vsaka tradicija je izumljena in je predmet ideološke in institucionalne reprodukcije. Kritika ideologije bi gotovo lahko porušila simbolno arhitekturo slovenske narodnozabavne glasbe, ki jo splošna javnost in predstavniki, kot sta Magnifico in Janša, razumejo kot ‚zvok Slovenije‘, vendar pa nam ne pove veliko o občutku in (domnevno srečnemu) čustvu, ki nas prevzame, takoj ko zaslišimo zvok slovenske narodnozabavne glasbe.

Zvočni afekti: zavezništvo z zvočno vsebino in njeni politični zapleti

Magnificova interpretacija slovenskega glasbeno-nacionalnega značaja in Janševa šovinistična reinterpretacija temeljita na premisi obstoja posebnih slovenskih zvokov, ki so povezani z vrsto čustev in duševnih stanj. Po tem prepričanju lahko slovenski glasbeno-nacionalni značaj povzamemo s sklicevanjem na zvrst slovenske narodnozabavne glasbe. Ustvarjeni čustveni stanji te zvrsti sta radost in sreča na ravni njene glasbene organizacije. Če uporabimo Massumijevo razlikovanje med čustvom in afektom, ki ga lahko zasledimo že v Deleuzovem in Guattarijevem pojmovanju afekta (Deleuze in Guattari, 1999; 2004), po katerem je čustvo »kvalificirana intenziteta, konvencionalna, konsenzualna točka vstavitve intenzitete v semantično in semiotično oblikovana zaporedja, v naracijsko izrazljiv krog akcij in reakcij« (Massumi, 1995, str. 88), je pomembno spregovoriti o prepletu zvoka in afekta v ideološki konstrukciji slovenskega glasbeno-nacionalnega značaja. V tem delu bomo podali teoretično podlago za ta podvig s poudarkom na afektivni moči glasbe in zvoka. V ospredju bosta dve razmišljanji o ontološko intimnem odnosu zvoka in afekta. S pomočjo prvega bomo lahko določili afektivno naravo zvočne vsebine in jo kot tako umestili zunaj subjekta. Pri drugem razmišljanju gre za mediacijsko funkcijo afektivne narave zvočne vsebine v modulaciji kolektivne želje in zgodovinsko kodificiranih čustev.

V delu *Non-cochlear Sound: On Affect and Exteriority* (Nepolžji zvok: o afektu in zunanosti) glasbeni teoretik Will Schrimshaw trdi – skladno z nekorelacionističnim razmišljanjem Quentina Meillassoux (2011) in zvočnim materializmom Christopa Coxa (2011) –, da zvok obstaja neodvisno od subjekta, ki posluša, in njegovih sistemov kodificiranja (čustev): »V nasprotju s [subjektivno] afirmacijo

neodvisnost in samostojnost opisujeta predsubjektivno ali asubjektivno zunanost ostanka percepcije in afirmacije« (Schrimshaw, 2013, str. 31).

Gre za sklicevanje na neosebno in neantropocentrično vsebino afekta, ki v tem primeru postane enakovredna samemu zvoku in razkrije afektivni potencial zvoka ter njegov privilegiran položaj v povezavi z afektom. Da bi to dosegli, je treba izvesti ontološko redukcijo – ne samo glasbe v zvok, ampak tudi zvok v vibracijo in vibracijo v neslišno zvočno vsebino. V uvodu v delo *Sonic Warfare* (Zvočna vojna) Steve Goodman razvije teorijo politike frekvence na podlagi pojma afektivne tonalitete: »Od tresljajev do vibracij, ta opredelitev zajema razum in telo, subjekt in objekt, živo in neživo. Na tak ali drugačen način je vibracija na koncu tista, ki naposled poveže vsako ločeno entiteto v kozmosu, naj bo organska ali neorganska« (Goodman, 2010, str. xiv).

Če razmišljamo o zvoku na ravni vibracije, dobimo intenziteto, ki je del »zmožnosti ustvarjanja in sprejemanja afekta glede na stopnjo, moč ali mero [notranje zvočne] sile« (Schrimshaw, 2013, str. 36). To razmišljanje ne samo zagovarja objektivni obstoj zvočnega afekta, ki ga do neke mere ujame subjektivni (semiotično izrazni) kodirni aparat, ampak trdi tudi, da so fizično zaznani zvok in njegove značilnosti ter čustva v obliki družbenih odnosov vedno že imanentne zvočnemu afektu. Zato je pomembno razumeti, kako nekatere vrste glasbe in zvoka aktivirajo svoj zvočni afekt. Natančneje moramo razumeti, kaj zvočni afekt sproži in na kakšne načine. Poleg tega neosebna in objektivna opredelitev zvočnega afekta poudarja njegovo inherentno kolektivno naravo. To pomeni, da sam oblikuje afektivne kolektivnosti in disruptivno posega v oblike družbene in politične pripadnosti (Thompson in Biddle, 2013).

Drugo razmišljanje o afektivni naravi glasbe in zvoka pa je še posebej pomembno za naš primer. Etnomuzikologinja Ana Hofman v članku »*Romance With Affect: Sonic Politics in Time of Political Exhaustion*« (Romanca z afektom: zvočna politika v času politične izčrpanosti) postavi pojem (zvočnega) afekta v kontekst krize politične moči. Ta rekonfiguracija se v veliki meri ukvarja z materialnostjo zvočne izkušnje in ekonomske valorizacije afekta. Zadnja priča o pomenu (levičarskih ali desničarskih) interpretacij strasti in čustev sodobnega kapitalizma (Krašovec, 2018) ter univerzalni in avtonomni značilnosti afekta. Za Hofman to pomeni primanjkljaj zgodovinske perspektive o vprašanju, kako se afektivne intenzitete uporabljajo in ustvarjajo v različnih zgodovinskih trenutkih, družbenih okoljih ali v glasbenih zvrsteh. Kot primer ponudi reaktivacijo popularnih partizanskih in socialističnih pesmi v postsocialističnem in postjugoslovanskem kontekstu, zlasti pri slovenskem pevske kolektivu Kombinat (Hofman, 2015), katerega obujanje sociali-

stične zgodovine lahko razumemo kot afekt politične izčrpanosti v neoliberalni (ideološki) depolitizaciji.

To medsebojno delovanje afekta in ideologije kaže, da je to, kar običajno razumemo pod ideološkimi politikami in afektivnimi politikami, treba umestiti in uokviriti znotraj konkretnega zgodovinskega družbeno-kulturnega okolja. Za postjugoslovanske aktiviste je ideologija izkustvena kategorija, vezana na konkretno zgodovinski obdobje – socialistično preteklost (pogosto tudi kot sinonim za državni socializem ali natančneje jugoslovanski socializem). Kolektivno petje (in poslušanje) in njegova vloga pri grajenju družbenosti je gotovo področje, na katerem je afekt politično učinkovit, to pa ne izključuje ideologije kot afektivno nabitega pojma (Hofman, 2020, str. 311).

To ne pomeni, da je afekt zajet v ideologiji, razkriva pa, da ideologija ni *nič več* kot afekt. Kljub temu argument Hofman še vedno ostaja pri emancipatorni in levičarski uporabi zvočnega afekta v postjugoslovanski dobi. Na neki način se romanca z afektom nadaljuje, vendar če upoštevamo neosebno in kolektivno naravo zvočnega afekta, moramo priznati, da je lahko – in običajno je – izključevalen in teritorialen. Lahko začne zvočno vojno (Goodman, 2010) in spremlja vojaške spopade. Dober primer so balkanske vojne po razpadu Jugoslavije, saj jih je dobesedno spremljala glasba nacionalističnih priljubljenih pevcev, kot sta Thompson na Hrvaškem in Roki Vulović v Republiki Srbski. Afekt se tako lahko prilepi na konstrukcijo narodne identitete v postjugoslovanskem kontekstu. Zvočni afekt je s tem postal vedno bolj prepleten s priljubljenimi glasbenimi zvrstmi; postal je zvočna politika, kot razkriva primer *Magnifico*.

PRIMER MAGNIFICO: NARODNOZABAVNA GLASBA KOT PREDNOSTNA NALOGA POLITIKE?

Leta 2016 *Magnifico* ni mogel predvideti, da se bo štiri leta pozneje na njegova priložnostna razmišljanja o čustvovanju v jedru slovenske narodnozabavne glasbe navezal veteran desne politike v Sloveniji Janez Janša. Janša je svetovni javnosti poznan tudi kot navdušen uporabnik Twitterja. Njegovi tviti zajemajo izjemno širok nabor razprav. Veliko jih ni nujno povezanih s političnimi zadevami ali pa gre za zadeve, ki jih politizira samo Janša, kot kaže njegov nekoliko zapoznel odziv na *Magnificov* pogovor z Milićem. Janša (2020) je na Twitterju zapisal: »*Magnifico* je v svoji zvrsti dober glasbenik. A to mu še ne daje pravice, da zaničuje tradicijo in kulturo slovenskega naroda. Še posebej, če ima rad naš denar.« Kaj točno je Janša mislil z besedami »naš denar«, je težko reči, vendar pa je njegov tvit jasno napeljeval na *Magnificove* srbske korenine ter njegovo misel o razliki

med slovenskim in balkanskim zvokom, ki jo je delil v intervjuju za Al Jazeera Balkans. Janša si je v drzno spekulativni potezi razlagal navedeno razliko kot Magnificoovo domnevno sovražnost do slovenske kulture. Zato bi bilo mogoče bolje, če bi Janša govoril o ‚njihovem denarju‘.



Slika 1.2. Tvit Janeza Janše, 14. 6. 2020 (Twitter, zajem zaslona, 2022).

Tega provokativnega tvita ne gre spregledati kot samo izoliranega (in šovinističnega) primera politizacije slovenske narodnozabavne glasbe. Začetek trenda nacionalistične glasbe kot blagovne znamke opazimo v osemdesetih letih pri nekaterih glasbenikih in medijih (Stankovič, 2021). Kot že navedeno, je poleg hitre popularizacije in komercializacije slovenske glasbene tradicije v postjugoslovanski neodvisni Sloveniji vzporejanje narodnozabavne glasbe z narodom vztrajalo vse do devetdesetih let in novega tisočletja pod okriljem mladega medijskega in kulturnega sektorja. Kljub tej progresivni naturalizaciji povezav med zvokom in narodom je Janšev tvit izstopal ter pritegnil pozornost javnosti kot razlog za skrb. Več glasbenikov je izrazilo podporo Magnificu, vključno z vnuikom Slavka Avsenika, Sašem Avsenikom, in Blažem Švabom, priljubljenim televizijskim zvezdnikom in glavnim pevcem Modrijanov, trenutno najbolj priljubljenega slovenskega narodnozabavnega ansambla (Usenik, 2020).

Treba je poudariti, da Janšev tvit ni reprezentativen za uradno kulturno politiko ali posamezne politike v povezavi z narodnozabavno glasbo v Sloveniji. Glasba na splošno in še izraziteje popularna glasba sta večinoma odsotni iz slovenskih kulturnih politik (Zevnik, 2014). Hkrati primer Magnifico kaže na nenavaden odnos med slovensko narodnozabavno glasbo in slovensko politiko.



Slika 1.3. Tvit desničarske skupine Rumeni jopiči, ki obsoja podporo slovenskih glasbenikov Magnifico, 18. 7. 2020 (Twitter, zajem zaslona, 2022).

Menimo, da gre za primer politizacije zvočnih afektov v kontekstu ponovne in ponavljajoče se konstrukcije slovenske narodne entitete kot nebalkanske. Primer razkriva zvočne afekte kot prostor resničnih pogojev za pojav ideoloških razlikovanj med balkansko in nebalkansko glasbo in zvoki. V naslednjem delu bomo opredelili ideološki kontekst medsebojne prepletenosti slovenske narodne identitete in slovenske narodnozabavne glasbe. Nato bomo pokazali, zakaj je to ideološko razlikovanje posebna vrsta političnega izkoriščanja afektov različnih zvočnih tradicij v balkanski regiji.

‘SLOVENSKO’ V NARODNOZABAVNI GLASBI: IDENTITETA NAD ZVOKOM?

Ideja o medsebojni povezanosti nacionalne entitete in nacionalne glasbene zvrsti kot simbola ali izraza te entitete je dobro popisana (v kontekstu Balkana gl. na primer Archer, 2012; Grujić, 2009). Podobno so bile povezave med narodno in nacionalno identiteto ter narodnozabavno glasbo raziskane v kontekstu slovenske

diaspore, med drugim v Argentini (Molek, 2017), ZDA (Cvetko, 2007) in v Avstraliji (Hardwick - Franco, 2010). Omenili smo že, da so ikonografija in simbolizem slavnega narodnozabavnega ansambla Avsenik, začetnika zvrsti v poznih petdesetih letih prejšnjega stoletja, in njihovi nastopi vezani bolj na Gorenjsko kot posebno regijo Slovenije kot na narod v celoti. Pozneje je gorenjska estetika postala standard za celotno zvrst; prevladuje celo med sodobnimi skupinami enaindvajsetega stoletja, čeprav mnoge izmed njih ne nastopajo vedno v tradicionalni noši in imajo raje vsakdanja moderna oblačila. Stankovičeva analiza (2021) simbolnega imaginarija slovenske narodnozabavne glasbe dobro izpostavi to podrobnost. Kaj je zagotovilo prevlado vizualnih, glasbenih in jezikovnih označevalcev Gorenjske nad vsemi drugimi mogočimi izbirami? Dejstvo, da je bila ta regija dom bratov Avsenik, ne pojasni, zakaj so te zvočne in vizualne tradicije tako dosledno prevzemali narodnozabavni glasbeniki iz vse Slovenije.

Stanković meni, da je »standardizacija gorenjske ikonografije povezana tudi s procesi simbolnega distanciranja Slovenije od drugih delov nekdanje skupne države Jugoslavije« (Stanković, 2021, str. 18). Dejansko je Gorenjska – zemljepisno gledano – dežela, ki je najbolj oddaljena od slovensko-hrvaške meje. Kot alpska regija je konotativno povezana z deželami in regijami, kot so: Avstrija, Švica, severna Italija in alpska Francija. Alpska ikonografija je postala tudi neločljiv del slovenske identitete v devetnajstem stoletju (Šaver, 2005), od takrat naprej pa tudi znan trop filma, turizma in promocijskih dejavnosti v različnih sferah, vključno s športom in kulturo. Tako se gorenjska regija pojavi kot simbolna kulturna referenca, ki služi kot sidrišče slovenske identitete, s tem, ko jo loči od drugih narodov nekdanje Jugoslavije in Balkana na splošno.

Ta argument podpirajo različne vede, ki preučujejo glavno referenčno točko slovenske narodne identitete in procese njenega oblikovanja. Analiza diskurzivnih konstrukcij slovenske identitete v slovenskih medijih med pridruževanjem Slovenije Evropski uniji (EU) v poznih devetdesetih letih na primer ugotavlja, kako se je identiteta naroda oblikovala v odnosu do (zahodne in osrednje) Evrope na eni in Balkana na drugi strani. Od razvoja slovenskega nacionalnega projekta v devetnajstem stoletju sta bili osrednja in zahodna Evropa tradicionalno prisotni kot močen Drugi ter potencialna grožnja slovenski avtonomiji in lokalni mentaliteti ter navadam. V poznem dvajsetem stoletju se je ta zgodovinsko ukoreninjen odnos pomešal s pričakovanji boljše prihodnosti v EU (Vezovnik, 2007). Velikonja (2005) poudarja, da je ta boljša prihodnost zajemala tudi zvok slovenske narodnozabavne glasbe. Leta 2002 je na primer Kvintet Dori izdal album z naslovom *Slovenija med zvezdami* z evropsko zastavo na naslovnici, ansambel Mesečniki pa se je oglaševal pod sloganom »Evropa že trideset let« med sloven-

skim pridruževanjem EU. 30. aprila 2004, dan pred uradnim vstopom v EU, je po Sloveniji potekalo več posebnih narodnozabavnih koncertov (Velikonja, 2005).

Nasprotno pa je protibalkanski javni diskurz ponazarjal vztrajne poskuse vzpostavljanja razlike med ‚civiliziranimi‘ (Slovenci) in ‚neciviliziranimi‘ (vsemi drugimi narodi, ki so tvorili bivšo socialistično Jugoslavijo). Vezovnik po Slavoju Žižku povzema, da je bila v odnosu do drugih narodov nekdane Jugoslavije »slovenska identiteta«¹ diskurzivno zgrajena okrog označevalcev, kot so »priden – delaven – učinkovit«. Imaginarnim prebivalcem drugih republik nekdane Jugoslavije pa so bile pripisane nasprotne značilnosti, kot so »len – kaotičen – lažniv«² (Vezovnik, 2007, str. 477).

Podoben diskurz o Balkanu kot kaotičnem in neciviliziranem okolju lahko najdemo v zgodovini muzikologije, na primer v potopisih zgodnjega dvajsetega stoletja, ki opisujejo ‚orientalske‘ zvočne krajine te ‚primitivne‘ regije. Zahodni popotniki so se pogosto zatekali h generalizacijam o orientalski glasbi ter z njenim zvokom komentirali vrednote in življenje balkanskih Drugih. Britanski primer iz leta 1909 pravi:

Treba je priznati, da je avtohtona turška glasba še vedno zelo primitivnega značaja. Melodije so na splošno divje in otožne ali sentimentalne in melanholične, neraznolike in na splošno – kot ljudska glasba južne Evrope – vedno v molu (Garnett v Pennanen, 2010).

Opazka kaže, kako družbeno konstruirano nasprotje med civiliziranimi nami in neciviliziranimi Balkanci nastopa v svetu glasbe. To sto let staro opažanje nas spet pripelje do naše politične anekdote in domneve o melanholičnem občutju južnobalkanskih zvočnih krajin ter njihovega nasprotja krajinam ‚severno od Balkana‘. Zanimivo je, da medtem ko melanholični zvoki juga Magnificu predstavljajo kompleksnost, ton britanskega potopisa postavi isto glasbo v drugačno luč: glasba, ki je melanholična, divja, otožna in sentimentalna, je tu tudi primitivna. Upoštevajoč časovni razkorak med obema komentarjema, polivalentnost interpretacij razkrije bistvo razprave: ne gre toliko za zvok kot tak, ampak za zarisovanje meje med ‚nami‘ in ‚njimi‘. Balkan in njegova zvočna krajina predstavlja Drugega za zahodnoevropske glasbene konvencije.

OD ZVOKA DO (ZVOČNIH) AFEKTOV

Magnificov in Janšev izlet v muzikologijo ne govori samo o glasbi, njenih besedilih, pomenu in o reprezentativnosti, ampak tudi o zvoku in njegovi afektivni

intenziteti kot načinu izraza. Magnifico domnevno radost slovenske narodnozabavne glasbe – ki je ne razlikuje od ljudske glasbe in jo pripiše ‚slovenskemu značaju‘ – sopostavi pregovorno žalostnemu in melanholičnemu balkanskemu zvočnemu patosu.

Tako ostaja vprašanje, ali se meja med severom in jugom balkanskega polotoka (ali v nekaterih odkrito nacionalističnih interpretacijah med ‚balkanskim‘ in ‚nebalkanskim‘) izrisuje tudi prek zvoka in njegovih afektov. Če so, kot trdi Sara Ahmed, afekti »lepljivi« oziroma če afekt »hrani ali ohranja povezavo med idejami, vrednotami in objekti« (Ahmed, 2010, str. 29), je vprašanje, kaj se nalepi na določen zvok; kako se ritmični zvoki slovenske narodnozabavne glasbe, ki jih lahko približno zapišemo kot [pum per dum], prevedejo v radost ali veselje in vrednote (vztrajnost, urejenost in optimizem), ki so kulturno razumljene kot posebno ‚slovenske‘. Podobno se zvečana sekunda in mol, značilni za sevdalinko, običajno dojemata kot melanholija, hrepenenje, ljubezen in strast. Natančno tako se prilepijo afekti, povezani z glasbo; niso preprosto somatični in avtonomni, ampak nujno vsebujejo tudi družbeno razsežnost. Etnomuzikološke raziskave kažejo, da imajo omenjene etnocentrične interpretacije otomanske glasbe kot žalostne logično razlago, ki je povezana z različnimi modalnimi sistemi in z uporabi harmonije (Pennanen, 2010). Res je, da se lahko mol v sevdahu na primer dojema kot melanholičen, dur v narodnozabavni glasbi pa lahko pomeni srečo in veselje. Tako je zanimivo vprašanje ne samo to, kako so določenim zvokom pripisane določene družbene značilnosti, ampak zakaj se določeni zvoki nalepijo na določeno razlikovanje v obliki etničnega, kulturnega, subkulturnega ali nacionalnega ozemlja.⁸

Nedavna dela na področju kulturne geografije so lahko uporabna za razumevanje »procesov in praks, s katerimi zvok dejansko ustvarja prostor« (Revill, 2015, str. 1). Avtorji, kot sta Simpson (2016) in Revill (2000; 2015), se sklicujejo na razprave o izmuzljivosti zvoka, ki ga povezujejo s pojmom afekta. Fizičnost takta, zvena, tonalitete in podobno imajo telesni učinek, zarisan na telo, ki je afektiven v čistem smislu – intenziteta pred percepcijo in interpretacijo čustva, npr. sreče ali

⁸ Še en primer povezave med zvokom in ozemljem lahko najdemo v izrazu »balkanska glasba«, ki je postal priljubljen v novem tisočletju. »Ta oznaka se je začela uporabljati na svetovni glasbeni sceni za opredelitev glasbe, katere glavne značilnosti so: trobentna spremljava, poudarjen es-tam ali aksak (7/8, 9/8) takt, pojavi hijaz tetrakorda, zven spremljevalnih vokalov, značilnih za osrednjobalkansko petje, petje v slovanskem ali romskem jeziku« (Dumnić Vilotijević, 2020), vendar pa se izraz *balkanska glasba* »ne nanaša samo na glasbene značilnosti te zvrsti«, ampak »vpliva na diskurz o balkanskih stereotipih« (Dumnić Vilotijević, 2020). Stereotipi o Balkanu, konstruirani zunaj ozemlja, na kompleksne načine prilagajajo, uporabljajo in preobražajo sami glasbeniki – npr. v zvrsteh, kot je trapfolk – in s tem ustvarjajo obliko *avtobalkanizma*.

melanholije. Ne glede na to, kako neposredovan se zdi zvok na prvi pogled, več avtorjev opozarja, da je družbeno in kulturno posredovan na več načinov. Georgina Born na primer razlikuje štiri ravni družbene mediacije zvoka: prvo naseljujejo nastopajoči, njihovo občinstvo in njihove medsebojne interakcije (ki ustvarjajo afekt). Na tej ravni »glasba proizvaja intimne mikrodružbenosti glasbene izvedbe« (Born, 2013, str. 32). Druga raven se veže na Andersonov pojem zamišljenih skupnosti in načine, na katere glasba prispeva k oblikovanju kolektivov in identifikacij. Na tretji ravni se »v glasbi odražajo in lomijo širše družbene formacije«, kot so: razred, rasa, spol in etnična pripadnost, četrta pa je raven institucionalne mediacije, ki podpira glasbeno produkcijo, reprodukcijo, distribucijo in transformacijo – ali pa je ne (Born, 2013, str. 32).

Podobno Revill trdi, da ima »zvok sam pomembno in aktivno vlogo v organizaciji družbenih, ekonomskih in političnih prostorov« (Revill, 2000, str. 597). Z raziskovanjem angleške glasbe med letoma 1880 in 1940 pokaže, kako zvočne značilnosti vplivajo na »moralne geografije pokrajine, naroda in državljana« (Revill, 2000, str. 597). Pastoralni estetski kodi, ki vplivajo na glasbo navedenega obdobja in posredujejo v razmerju med naravo in kulturo, vzpostavljajo tudi »niz moralnih sodb, ki opredeljujejo zvoke in družbene prakse, predstavljene kot legitimne in nelegitimne v prostoru ali zunaj njega« (Revill, 2000, str. 598). Zvok in glasba imata tako pomembno vlogo pri grajenju pojmov subjektivnosti in (nacionalnih) prostorov ter mej med njimi (Smith, 1997).

Končno se po našem prepričanju afekt nalepi kot zvočna stimulacija, prevedena v kulturne interpretacije in estetske sodb, ki zavrejo afektivni potencial glasbe. Zlahka bi našli nasprotno dokaze, ki bi razbili dihotomijo veselega narodnozabavnega in melanholičnega balkanskega zvoka. Opisi, kot so ‚vesel‘ ali ‚smešen‘, podajajo zelo reduktiven vidik zapletene zvočne krajine različnih slovenskih regij. Diatonična harmonika (najljubši instrument narodnozabavne glasbe in simbol slovenske identitete [Mlekuž, 2015]), na primer ne more proizvesti zvokov glasbenih posebnosti Prekmurja, ki je pod močnim madžarskim vplivom. Tako glasbeniki iz te regije pogosto uporabljajo cimbale kot svoj priljubljeni instrument (Kumer, 1972). Enako lahko rečemo za Belo krajino, ki je precej bližje balkanskim glasbenim tradicijam kot narodnozabavni glasbi in bi jo lahko zlahka interpretirali kot ‚melanholično‘. Zato je preprosta razdelitev balkanskega polotoka na severni in južni tečaj, pri čemer prvega predstavljajo veseli ritmi slovenskih narodnozabavnih valčkov in polk, drugega pa počasnejši melanholični balkanski zvoki, problematična (vsaj) v dveh vidikih. Prvič, močno zmanjša afektivni potencial raznolikih glasbenih tradicij in izpostavlja hierarhični pogled nanje. Drugič, te tradicije so teritorializirane: predstavljajo narod, njegovo identiteto in prefe-

renčne afekte. Zdi se, da sta radost in red ideala ‚civiliziranih‘ ljudstev, melanholija pa je predstavljena kot afekt ‚Drugih‘.

SKLEP

Naša analiza afektivnih razsežnosti slovenske narodnozabavne glasbe kaže na nelagodno razmerje med zvočnim afektom, ki presega prostorska sidrišča, in njegovo nenavadno vztrajno lepljivost, ki ga še naprej povezuje z dejansko vprašljivimi, vendar družbeno prevladujočimi idejami o slovenskosti.

Na primeru interpretacije glasbenika o slovenskem in balkanskem zvoku ter prisvojitve glasbe desnega premierja za politične cilje smo poskušali pokazati, kako se prilepi afekt kot zvočna stimulacija, prevedena v kulturne interpretacije in estetske sodbe. Kot kaže primer, afekt slovenske narodnozabavne glasbe lahko (pogosto) prežema (ali se teritorializira) oblika nacionalnih, celo nacionalističnih čustev. Ta politična raba je razvidna iz razlikovanja med veselim čustvenim značajem slovenske narodnozabavne glasbe in melanholičnim čustvenim značajem Balkana (zlasti južnega); različne zvočne lastnosti se prevajajo v hierarhizirane družbene kategorije.

Ta vidik ustvarjanja mej in narodov prek zvoka lahko osvetli vprašanje, zakaj je kljub očitni konstruirani naravi čustvenega značaja slovenske narodnozabavne glasbe ta še vedno dojeta kot izraz pristne, neobzdrane afektivnosti. Kot pravi Revill, je »avra ljudske kulture vir zvočne pristnosti za nacionalistične skladatelje« (Revill, 2000, str. 602), zvok pa ima pomembno vlogo v diskurzivnem oblikovanju moderne subjektivnosti na splošnejši ravni:

Zvok ljudske glasbe je bil razumljen kot resnični izraz običajnega življenja zaradi različnih razlogov. Ljudske pesmi se prenašajo ustno, brez dokončne različice; taka glasba je bila razumljena kot demokratična in svobodno prilagodljiva željam ljudi. Ritmične in melodične značilnosti pesmi in plesov pogosto temeljijo na delovnem procesu, kot je sejanje ali žetje, ali na družbenih dejavnostih skupnostnega življenja, kot so dvoritveni plesi. Najpomembneje pa je prevladovalo prepričanje, da ljudske pesmi in plesi temeljijo na ritmičnih in melodičnih značilnostih domačega jezika. Vaughan Williams pravi, da je ljudska glasba najbolj neposreden izraz osebnih in intimnih čustev, ker »gre za naravni razvoj navdušenega govora«. Ljudske pesmi se porajajo »kot divje rože med ljudmi naroda« (Kennedy, 1964, str. 31). Tako glasba, ki izvira iz ljudskih elementov, v zvoku ujame bistveno ekspresivnost naroda (Revill, 2000, str. 602).

Podobno je slovenska narodnozabavna glasba izum na področju popularne glasbe in deluje kot zvočna manifestacija izumljene tradicije slovenske narodne in nacionalne identitete. Če je popularna glasba (in narodnozabavna glasba kot del nje) industrija afektov in če ima afekt določen pomen v sodobnem kapitalizmu, se lahko tudi nacionalna identifikacija in diferenciacija poustvarjata na ravni popularne glasbe. Kolektivna narava zvočnih afektov ustvarja zvočna ozemlja, ki so množica zvočnih odnosov znotraj njega in v povezavi z drugimi zvočnimi ozemlji. To pomeni, da je teritorializacijska sila zvočnih afektov neločljivo povezana z mehanizmom kodiranja v obliki družbeno priznanih občutkov. Naš primer je pokazal, da so zvočni afekti slovenske narodnozabavne glasbe kodirani predvsem kot občutek veselja, ki vstopa na območje nacionalistične politike kot ideološkega razlikovanja od drugih kulturnih ozemelj nekdanje Jugoslavije. Pomembno je opozoriti, da se nacionalizacija in politizacija slovenske narodnozabavne glasbe izvajata v kontekstu postjugoslovanskih zvočnih ozemelj in da so jugoslovanske (in v širšem smislu balkanske) narodnozabavne glasbe kot takšen politični afekt delujejo predvsem od osemdesetih let dalje. V tem smislu bi bilo smiselno nadaljevati raziskovanje genealogije zvočnega afekta in čustvenih stanj v kontekstu slovenske narodnozabavne glasbe. Pri tem upamo, da bi lahko ponudili teoretične uvide, ki lahko presežejo problematične ideološke poglede, navedene v tem eseju, in zarisali nove vektorje na zvočno zanimivem balkanskem ozemlju.

Prispevek, ki ga je v slovenščino prevedla Špela Bibič, je dopolnjena in razširjena različica naslednjega članka, objavljenega v reviji *Journal of Sonic Studies*: BOBNIČ, Robert, Natalija MAJSOVA in Jasmina ŠEPETAVC (2022): What is the affect of a merry genre? The sonic organization of Slovenian folk pop as a (non) Balkan sound. *Journal of Sonic Studies*, 23, dostopno prek: <https://www.researchcatalogue.net/view/1599014/1599015/0/0> (3. 4. 2024).

LITERATURA IN VIRI

- AHMED, Sara (2010): Happy objects. V: Gregg, Melissa in Gregory J. Seigworth (ur.): *The Affect Theory Reader*, str. 29–51. Durham: Duke University Press.
- ANSAMBEL BRATOV AVSENIK. Le spomin deklica. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=pvjqZvjYlpM> (8. 3. 2024).
- ARCHER, Rory (2012): Assessing turbofolk controversies: Popular music between the nation and the Balkans. *Southeastern Europe*, 36, str. 178–207.
- BOBNIČ, Robert, Natalija MAJSOVA in Jasmina ŠEPETAVC (2022): What is the affect of a merry genre? The sonic organization of Slovenian folk pop as a (non) Balkan

- sound. *Journal of Sonic Studies*, 23. Dostopno prek: <https://www.researchcatalogue.net/view/1599014/1599015/0/0> (3. 4. 2024).
- BORN, Georgina (ur.) (2013): *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COX, Christoph (2011): Beyond representation and signification: toward a sonic materialism. *Journal of Visual Culture*, 10 (2), str. 145–161.
- CVETKO, Igor (2007): *Zvoki Slovenije: od ljudskih godcev do Avsenikov: razstava*, 22. november 2007–september 2008. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- DELEUZE, Gilles in Felix GUATTARI (1999): *Kaj je filozofija?* Ljubljana: Študentska založba.
- (2004): *A Thousand Plateaus*. London: Continuum.
- DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija (2020): The Balkans of the Balkans: The meaning of autobalkanism in regional popular music. *Arts*, 9 (2). Dostopno prek: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/2/70> (8. 3. 2024).
- GOODMAN, Steve (2010): *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge: MIT Press.
- GRUJIĆ, Marija (2009): *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in Post-Yugoslav Serbia* (doktorska disertacija). Budapest: Central European University.
- HARDWICK - FRANCO, Kathryn (2010): *Slovenian Folk Music and Identity Maintenance in Port Lincoln, South Australia* (magistrska naloga). Adelaide: The University of Adelaide.
- HOBBSAWM, Eric in Terence RANGER (ur.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOFMAN, Ana (2015): *Glasba, politika, afekt: Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- (2020): The romance with affect: sonic politics in a time of political exhaustion. *Culture, Theory and Critique*, 61 (2–3), str. 303–318.
- JANŠA, Janez (2020): »Magnifico je v svoji zvrsti dober glasbenik ...« Dostopno prek: <https://twitter.com/jjansasds/status/1283062829638201346?lang=en> (8. 3. 2024).
- KOVAČIČ, Mojca in Urša ŠIVIC (2023): Migracije nacionalizacije glasbe: od ljudske k narodnozabavni. Dve domovini: razprave o izseljenstvu, 58, str. 103–123.
- KRAŠOVEC, Primož (2018): Kapitalizem in čustva. *Šum*, 9, str. 1151–1174.
- KUMER, Zmaga (1972): *Slovenska ljudska glasbila in godci*. Maribor: Obzorja.
- MAGNIFICO. Interview with Goran Milić/Al Jazeera Balkans. Dostopno prek: <https://www.facebook.com/magnifico.official/videos/10154336228579620/> (8. 3. 2024).
- MAJSOVA, Natalija (2016): The aesthetics of Slovene popular music for different generations of Slovene listeners: the contribution of audience research. *Popular music and society*, 39 (1), str. 76–96.
- MASSUMI, Brian (1995): The autonomy of affect. *Cultural Critique*, 31, str. 83–109.

- MEILLASSOUX, Quentin (2011): Po končnosti: razprava o nujnosti kontingence. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- MLEKUŽ, Jernej (ur.) (2015): Venček domačih: Predmeti, Slovencem sveti. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- MOČNIK, Nena (2009): Od glasbe, ki zabava narod, do (fiktivnih) podob novodobnega vasovalstva. *Muska*, 1–2. Dostopno prek: <https://novamuska.org/arhiv/single.php?-def=clanek&let=2009&rev=1/2&pid=284> (8. 3. 2024).
- MOLEK, Nadia (2017): Avsenik in Buenos Aires: transnational identification processes through polka performances among the descendants of Slovenian political exiles in Argentina. *Stud. ethnol. Croat*, 29, str. 357–384.
- PENNANEN, Risto Pekka (2010): Melancholic airs of the Orient – Bosnian sevdalinka music as an Orientalist and national symbol. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, 9, str. 76–90.
- PRIBOŠIČ, Miha in Mirt BEZLAJ (2020): Popisane ulice in protestniki. Delo, 5. junij. Dostopno prek: <https://www.delo.si/novice/slovenija/ponovno-protest-na-kolesih/> (8. 3. 2024).
- REVILL, George (2000): Music and the politics of sound: nationalism, citizenship, and auditory space. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, str. 597–613.
- (2015): How is space made in sound? Spatial mediation, critical phenomenology and the political agency of sound. *Progress in Human Geography*, 40 (2), str. 240–256.
- SCHRIMSHAW, Will (2013): Non-cochlear sound: on affect and exteriority. V: Thompson, Marie in Ian Biddle (ur.): *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, str. 27–43. New York: Bloomsbury.
- SIMPSON, Paul (2016): Sonic affects and the production of space: »Music by handle« and the politics of street music in Victorian London. *Cultural Geography*, 24 (1), str. 89–109.
- SIVEC, Ivan (1998): Vsi najboljši muzikanti. Del 1, razvoj narodnozabavne glasbe od začetkov do leta 1973. Mengeš: ICO.
- HAFNER - FINK, Mitja, Slavko KURDIJA, Brina MALNAR, Samo UHAN in Peter STANKOVIĆ (2021): Slovensko javno mnenje 2021/1 – Poročilo o izvedbi raziskave in sumarni pregled rezultatov. Ljubljana: Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- SMITH, J. Susan (1997): Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music. *Progress in Human Geography*, 21 (4), str. 502–529.
- STANKOVIĆ, Peter (2015): Rustic obsessions: the role of Slovenian folk pop in the Slovenian national imaginary. *International journal of cultural studies*, 18 (6), str. 645–660.
- (2021): Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe. Ljubljana: Založba FDV.

- ŠAVER, Boštjan (2005): Nazaj v planinski raj: alpska kultura slovenstva in mitologija. Ljubljana: Založba FDV.
- THOMPSON, Marie in Ian BIDDLE (2013): Introduction: somewhere between the signifying and the sublime. V: Thompson, Marie in Ian Biddle (ur.): Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience, str. 1–24. New York: Bloomsbury.
- USENIK, Janez (2020): Glasbeniki so mu stopili v bran: »Magnifico je o slovenski glasbi vedno govoril spoštljivo.« 24ur.com, 17. julij. Dostopno prek: <https://www.24ur.com/novice/slovenija/stevilni-magnificu-stopili-v-bran-glasbeniki-se-s-politiko-ne-ukvarjamo.html> (8. 3. 2024).
- VELIKONJA, Mitja (2005): Evroza – kritika novega evrocentrizma. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- VEZOVNIK, Andreja (2007): Diskurzivna konstrukcija slovenske nacionalne identitete. Analiza časopisnih političnih komentarjev v obdobju vstopanja Slovenije v Evropsko unijo. *Annales*, 17 (2), str. 469–484.
- ZEVIK, Luka (2014): Mapping popular music heritage in Slovenia. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), str. 281–296.
- ŽIŽEK, Slavoj (1981–1982): Kako so Slovenci postali pridni in kako bodo to, če bodo pridni, tudi ostali. *Problemi razprave*, 11 (1), str. 85–97.

2.

VRATARSTVO GLASBE

V SLOVENSKIH

MNOŽIČNIH MEDIJAH

Robert Bobnič, Jernej Kaluža



Slovenska popularna glasba in popularna glasba v Sloveniji sta bili zaradi več razlogov – med njimi gotovo izstopata majhnost in sorazmerna zaprtost glasbeno-medijskega trga in javne sfere – deležni sorazmerno malo raziskovalne pozornosti. Stanković (2013, str. 66) na primer izpostavlja, da »ne obstaja niti en sam kolikor toliko temeljit pregled zgodovine slovenske popularne glasbe« ter da so tudi drugi viri – glasbeni dokumentarci ali znanstveni članki – precej redki. Podobno ugotavljata tudi Valetič (2018, str. 14), čigar delo Osemdeseta – desetletje mladih poskuša zakrpati nastalo vrzel, in Majsova (2016), ki zaznava primanjkljaj na področju raziskovanja okusov občinstev slovenske popularne glasbe. To

posebej velja za *mainstream* glasbo v ožjem pomenu besede, torej za glasbo, ki je splošno znana zaradi njene dostopnosti v medijih. Na drugi strani so bili tisti deli popularne glasbe, ki so blizu alternativni glasbi, glasbam subkultur ali ljudski glasbi – in jih obravnavajo študije s področij etnologije, muzikologije ali sociologije – že v preteklosti predmet precej večjega raziskovalnega angažmaja (gl. na primer Bavčar, 1984; Muršič, 2000; Bulc, 2004).

Namen te raziskave, ki skuša zapolniti nastalo vrzel, je analiza pojavnosti (slovenske in tuje) glasbe v slovenskih medijih, predvsem na radijskih postajah – po rezultatih raziskave Slovensko javno mnenje (SJM) iz leta 2021 (Hafner - Fink idr., 2022) namreč predstavlja radio v Sloveniji še vedno najpomembnejši medij za konzumiranje glasbe. Kljub veliki količini empiričnih študij, ki obravnavajo slovenske medije, pa med njimi skoraj ni mogoče najti prispevkov, ki bi naslavljali pojavnost glasbe v medijih. Izjema je gotovo obravnava kulturnih posrednikov v slovenskem medijskem in glasbenem prostoru, ki pa je osredinjena samo na pojavnost žanra garažnega rocka (Bulc, 2004).

Epistemološko gledano, v tem besedilu izhajamo iz predpostavke, da formacija popularne glasbe ni nekaj samoumevnega, banalnega in nevrednega znanstvene pozornosti, ampak kompleksen večstopenjski proces, ki ga določajo odnosi moči in številni dejavniki – družbeni, politični, zgodovinski in geografski. Tovrstna zastavitev izhaja iz v komunikologiji uveljavljene teorije medijskega vratarstva (ang. *gatekeeping theory*; gl. White, 1950), ki se osredinja na procese odbiranja, zaradi katerih so določene informacije vključene, druge pa izključene iz medijev in javnosti. Na odbirateljske procese imajo vplive številni dejavniki, na primer uredniški okusi (in okusi občinstev, ki jim želijo ti ugoditi), politični pritiski, pričakovanja medijskih lastnikov itn., v zadnjem desetletju pa se poudarja tudi pomen vloge 'novih' vratarjev – algoritmov, internetnih uporabnikov in digitalnih platform (gl. Russell, 2019; Morris, 2015; Bonini in Magaudda, 2024).

Procesi selekcioniranja, filtriranja in odbiranja so tudi sicer pogost predmet raziskovanja na različnih področjih družboslovja in humanistike ter predmet fascinacije nekaterih klasičnih filozofskih teorij poznega dvajsetega stoletja (Deleuze, Foucault, Maturana in Varela, Luhmann itn.). Koncept meje pa seveda igra ključno vlogo tudi na področju migracijskih študij. Reece Jones v delu *Nasilne meje* (2017) na primer izpostavi protislovje med načelno odprtostjo, na kateri temeljijo zahodne demokratične družbe, kar je logična posledica razsvetljenega univerzalizma, in *de facto* vse bolj selektivnimi mejami, ki preprečujejo prehod med 'prvim' in 'tretjim' svetom. S tem pokaže, da tudi v globaliziranem svetu, v katerem je sorazmerno hitro premikanje po svetu tehnološko lahko izvedljivo, še

vedno obstajajo meje, ki preprečujejo gibanje. Kot bomo pokazali v tem članku, različne oblike pretežno ideoloških zamejitev (ki so povezane z zgodovinskimi, geografskimi, ekonomskimi in s kulturnimi dejavniki) – na primer meja med Zahodom in Vzhodom, med Slovenijo in Balkanom, med urbanim in ruralnim – vplivajo na medijske vratarje in določajo tudi pojavnost glasbe v slovenskem medijskem prostoru. Tudi v kontekstu migracij glasbe namreč velja, da čeprav tehnologija načelno omogoča dostopnost do skoraj vse glasbe s katerega koli konca sveta (in čeprav glasba zaradi same narave zvočnega medija in univerzalnosti svojega 'jezika' pogosto deluje trans- in internacionalno), še vedno obstajajo številne kompleksne ravni selekcioniranja, ki določajo, kaj prodre v slovenski medijski prostor.

Popularna glasba je na splošno oblika glasbene produkcije, katere kulturna zgodovina je v veliki meri odvisna od migracij. Razvoj moderne popularne glasbe si namreč težko zamislimo brez sužnjelastniških migracij Afričanov z nabrežij reke Niger na nabrežja reke Misisipi (Gayroud, 2019, str. 181) pa tudi množičnih preseljevanj (predvsem v Združene države Amerike) med njenim eksplozivnim medijskim razvojem v začetku 20. stoletja. Tako je na primer formiranje ameriške glasbene industrije v začetku 20. stoletja v veliki meri temeljilo na inkorporaciji priseljenjskih občinstev; založba American Columbia je v določenih obdobjih založila več *tuje* kot *domače* glasbe (Gitelman, 2006, str. 17).

Za popularno glasbo in še posebej za njeno globalizacijo pa niso pomembne samo migracije ljudi, ampak tudi in predvsem migracije zvokov, glasbene kulture in okusov, ki pa so odvisne od medijev – fonogramov (od plošč, kaset in CD-jev do zapisov mp3) ter radiodifuznih, satelitskih in internetnih medijev. Zato tukaj popularno glasbo razumemo kot glasbo, ki je materializirana s snemalnimi in z drugimi tehnologijami ter je, benjaminovsko rečeno, odvisna od tehnološke reprodukcije – popularna glasba je že v izhodišču deteritorializirana glasba (Gayroud, 2019, str. 20). Podobno kot druge oblike popularne (medijske) kulture se tudi glasba giblje in migrira veliko hitreje kot ljudje (migracija glasbe ne potrebuje več migracije ljudi), a se pri tem srečuje s številnimi omejitvami. Te omejitve glasbenim migracijskim tokovom niso samo zunanje, ampak tudi notranje. Ekonomski, politični, kulturni, tehnološki in drugi dejavniki, kot so zakonske omejitve (v Sloveniji je predvajanje slovenske in tuje glasbe delno regulirano z Zakonom o medijih), ki vplivajo na migracije glasbe, so neločljiv del cepitev glasbenih tokov, ki jih je medijska in glasbena industrija 20. stoletja opredeljevala kot med seboj pogosto izključujoče se žanrske konvencije. Kot bo pokazala naša analiza, pa selekcija *mainstream* glasbe v slovenskih medijih izraža tudi številne lokalne specifike.

Glavna raziskovalna vprašanja, ki jih naslavljamo v tem članku, se glasijo:

1. Katere so norme, prakse in principi selektorstva, ki imajo največji vpliv na formacijo glasbenih programskih politik in posledično na formacijo popularne glasbe v Sloveniji?
2. Kako in katera popularna glasba iz lokalnega okolja, regije in iz drugih delov sveta vstopa v slovensko medijsko krajino?
3. Kakšni so odnosi med žanri, stili in drugimi glasbenimi elementi, ki jih medijski vratarji upoštevajo in obenem tudi vzpostavljajo?

METODOLOGIJA

Na zastavljena raziskovalna vprašanja je nemogoče odgovoriti z uporabo samo ene metode. Subjektivna mnenja vpletenih vratarjev so namreč pogosto pogojena s perspektivo izjavljanja in tudi na splošno glede glasbenih uredniških politik v Sloveniji kroži veliko govoric, ki sicer niso povsem brez raziskovalne vrednosti, a jih je nujno treba vzporejati tudi z drugimi, bolj kvantitativnimi viri. Žal so ti precej redki in težko dostopni, saj so na primer sezname predvajane glasbe ali meritve odzivov občinstva na glasbo pogosto razumljeni kot poslovna skrivnost medijev. Principi selekcije glasbe, ki določajo formacijo popularne glasbe v Sloveniji, so torej pogosto netransparentni, skriti očem javnosti ter prepleteni z raznoraznimi ekonomskimi in s političnimi interesi. Tudi ankete (in druge oblike preizpraševanja glasbenega okusa občinstev) so v Sloveniji sorazmerno redke – v tem kontekstu velja poleg nedavne raziskave o občinstvu slovenske narodnozabavne glasbe (poglavje 3) omeniti še delo Brede Luthar (2012) in sekcijo o glasbenih okusih iz raziskave Slovensko javno mnenje (SJM) iz leta 1992 (Toš idr., 1992).

Selektivne principe, ki določajo, katera lokalna, regionalna ali globalna glasba vstopa v slovenske medije, je torej smiselno preučevati s kombinacijo različnih (med seboj dopolnjujočih se) metod, pri čemer v tem članku kot glavne metode uporabljamo polstrukturirane intervjuje z vratarji glasbe kot kulturnimi posredniki (Bourdieu, 1984), ki jih dopolnjujemo z analizo rezultatov anketnih vprašanj o poslušnosti različnih glasbenih žanrov na reprezentativnem vzorcu občinstva iz raziskave SJM (Hafner - Fink idr., 2022) in s podatki o predvajanosti skladb v slovenskih medijih, ki smo jih pridobili od IPF Slovenija, slovenske kolektivne organizacije, ki zastopa imetnike pravic nosilcev zvoka.

Polstrukturirane intervjuje smo opravili med marcem in novembrom 2022. Naš izbor intervjuvancev in intervjuvank temelji na konceptu vratarstva oziroma selektorstva. V slovenski medijski krajini to funkcijo poleg urednikov in urednic radijskih in televizijskih programov opravljajo tudi drugi deležniki (glasbeniki, producenti, predstavniki kolektivnih in nevladnih organizacij itn.). Pri izbiri smo težili k reprezentativnosti: vključiti smo želeli javne in komercialne medije, radio in televizijo, medije, ki so popularni v različnih okoljih, ter detektirati vse glavne principe vključevanja glasbe v medijske programe: ta je lahko centralni ali spremljevalni del programa, lahko skuša formirati okuse (ali ugajati obstoječim), lahko je namenjena zabavi ali kontemplaciji itn. V raziskavo smo tako vključili tri najbolj poslušane radijske postaje v Sloveniji po podatkih agencije Valicon (Zorko, 2021) – Radio 1, Radio Aktual in Val 202 – versko radijsko postajo (Radio Ognjišče), najbolj popularen narodnozabavni radijski program (Radio Veseljak) in Prvi program Radia Slovenija. Poleg različnih radijev smo v raziskavo vključili še razvedrilni program Televizije Slovenija, ki ima med televizijskimi programi (z glasbeno-razvedrilnimi oddajami v terminih *prime time*, projektom Evrovizije itn.) najbrž največjo vlogo pri formaciji *mainstream* glasbe v Sloveniji. Opravili smo tudi intervjuje s predstavniki kolektivnih organizacij (SAZAS, IPF) in nevladnih organizacij (SIGIC). Intervjuji so v povprečju trajali od ene ure do ene ure in pol, udeleženci so lahko v njih nastopali anonimno ali neanonimno, prepisi intervjujev pa so dostopni v Arhivu družboslovnih podatkov (Kaluža in Bobnič, 2023). Vsi intervjuvanci in njihove funkcije so navedeni v preglednici 2.1.

Poleg intervjujev se v članku sklicujemo še na raziskavo SJM 2021 (Hafner - Fink idr., 2022), ki je bila izvedena na reprezentativnem vzorcu polnoletnih prebivalcev Republike Slovenije in v kateri je sodelovalo 1.022 oseb, ki so v celoti izpolnile anketo. Posebej se osredotočamo na analizo odgovorov na vprašanje G1, pri katerem je bilo mogoče med 15 ponujenimi možnostmi glasbenih zvrsti (pop, rock, slovenska narodnozabavna glasba itn.) izbrati neomejeno število zvrsti, ki jih posamezni respondenti poslušajo. Tretji vir predstavljajo podatki IPF o predvajanjih skladb na slovenskih medijih.

Poudariti je treba, da se naša raziskava osredotoča na pojavnost glasbe v klasičnih medijih (predvsem na radiu), izpušča pa konzumpcijo glasbe na fizičnih nosilcih zvoka in spletu (pretočne platforme), zaradi česar na njeni podlagi ne moremo analizirati navad določenih segmentov občinstva, predvsem mlajših.

IME IN PRIIMEK	FUNKCIJA
Peter Baroš; Luka Zagoričnik	generalni sekretar SIGIC (Slovenski glasbenoinformacijski center); glavni urednik spletne revije o glasbi ODZVEN, ki jo izdaja SIGIC
Tomaž Čop	glasbeni urednik in izvršni direktor za področje produkcije in glasbenih raziskav, radijska mreža Infonet
Marko Godnjavec - Jizah	glasbeni novinar, koncertni organizator in glasbeni strokovnjak, zaposlen na Nika Records
Simon Golobič	glasbeni urednik na Radiu Veseljak
Patrik Greblo	svetovalec za glasbo direktorja RTV Slovenija, predstavnik SAZAS, kolektivnega združenja imetnikov pravic nad glasbenimi deli
Viljem Marjan Hribar; Jurka Fischer	direktor IPF, zavoda za uveljavljanje pravic izvajalcev in proizvajalcev fonogramov Slovenije; odnosi z javnostmi IPF
Ivan Hudnik	urednik za zabavno glasbo, Radio Ognjišče
Žiga Klančar	urednik glasbenega programa na Valu 202 (RTV SLO)
Simona Moličnik	urednica glasbenega in razvedrilnega programa na Radio Prvi (RTV SLO)
Jože Potrebuješ	glasbenik, skladatelj in avtor televizijskih oddaj, ustanovni član skupine Čuki
Štefan Šarkezi	glasbeni urednik in radijski voditelj, Radio Aktual
Vanja Vardjan	odgovorni urednik razvedrilnega programa TV Slovenija
anonimna oseba	neodvisni raziskovalec popularne glasbe

Preglednica 2.1. Imena in funkcije intervjuvancev v času izvajanja raziskave (Kaluža in Bobnič, 2023).

FORMACIJA, POLARIZACIJA IN RAZMEJITVE GLASBENIH OKUSOV V SLOVENIJI

Zgodovinskega razvoja slovenskega glasbenega medijskega trga ne smemo obravnavati izolirano, zunaj širšega zgodovinskega razvoja glasbe v regiji in globalno. Kot ugotavlja Valetič (2018), ključni prelom v tem kontekstu predstavljajo osemdeseta leta in prehod iz socializma v postsocializem: poleg starih vratarjev, ki so delovali v okviru socialističnih medijev v družbeni lasti (uredniki na RTV, Založba kaset in plošč, Jugoton itn.), so se pojavili tudi novi akterji, ki so se v začetku devetdesetih let prvi prilagodili na novo, „prostotržno“ realnost, ki se je pozneje odražala v vzponu modela komercialnih radijskih postaj. V tem novem kontekstu so se kot tržno uspešne izkazale tudi različne oblike „domačijskega popa“, v katerih se na ravni zvoka vplivi sočasnega globalnega popa mešajo z lokalnimi in s tradicionalnim kodi (Valetič, 2018, str. 176). Izostrena družbenopolitično protislovja, ki spremljajo tranzicijo, se neposredno odražajo tudi na ravni glasbenih žanrov: urbani kulturi osemdesetih let, ki jo v Jugoslaviji reprezentirajo predvsem rock, punk in new wave, se zoperstavi dvig popularnosti različnih oblik regionalnih folk-pop žanrov (domačijski pop v Sloveniji in na Hrvaškem, turbofolk v Srbiji in deloma Bosni itn.; gl. Perković, 2018; Čvoro, 2014). Ti žanri uporabljajo format mešanja lokalnega in globalnega, ki ga Stanković (2013, str. 77–78) prepoznava kot na splošno prevladujočega v večinski slovenski glasbeni kulturi.

Družbenopolitična tranzicija iz socializma v postsocializem je torej ključno zaznamovana z vrsto povezanih protislovij: ruralno – urbano, tradicionalno – moderno, lokalno – globalno, Balkan – Evropa (gl. Todorova, 2001; Bakić - Hayden, 1995). Ta protislovja se v družbi manifestirajo v različnih oblikah polarizacije med domačijsko-tradicionalnim in urbano-progresivnim svetovnim nazorom, kar se med drugim odraža tudi v polarizaciji na ravni kulturnega okusa. Tako na primer Luthar v raziskavi o popularni kulturi in razrednih razlikah v Ljubljani in Mariboru iz leta 2012 razločuje med elitnim, komercialnim in domačijskim okusom (Luthar, 2012).

Povezavo med ostrimi nasprotji na ravni glasbenih okusov in družbenopolitičnimi trenji, povezanimi s kulturnimi distinkcijami, so obširno analizirale tudi številne študije najbolj raziskane variacije folk-pop glasbe na zahodnem Balkanu, namreč turbofolka (Čvoro, 2014; Archer, 2012) – hibridnega glasbenega žanra, ki v svojih različnih zgodovinskih manifestacijah vključuje elemente globalne popularne glasbe pa tudi tradicionalne in lokalne prvine, zaradi česar se zdi posebej prikladen za analizo glasbenih migracij in njenih specifičnih lokaliziranih učinkov. Različne zgodovinske manifestacije tega glasbenega žanra, ki je bil vsaj v svojih

začetkih obravnavan kot kulturni odraz razmaha nacionalizma v devetdesetih letih (gl. na primer Gordy, 1999), sta pogosto spremljali tudi politizacija glasbe in polarizirajoča javna razprava (Baker, 2007). Analize turbofolka izpostavljajo, da je ta polarizacija rezultat povezave med razrednimi in kulturnimi razlikami na eni ter glasbenim okusom na drugi strani (Karamanić in Unverdorben, 2019).

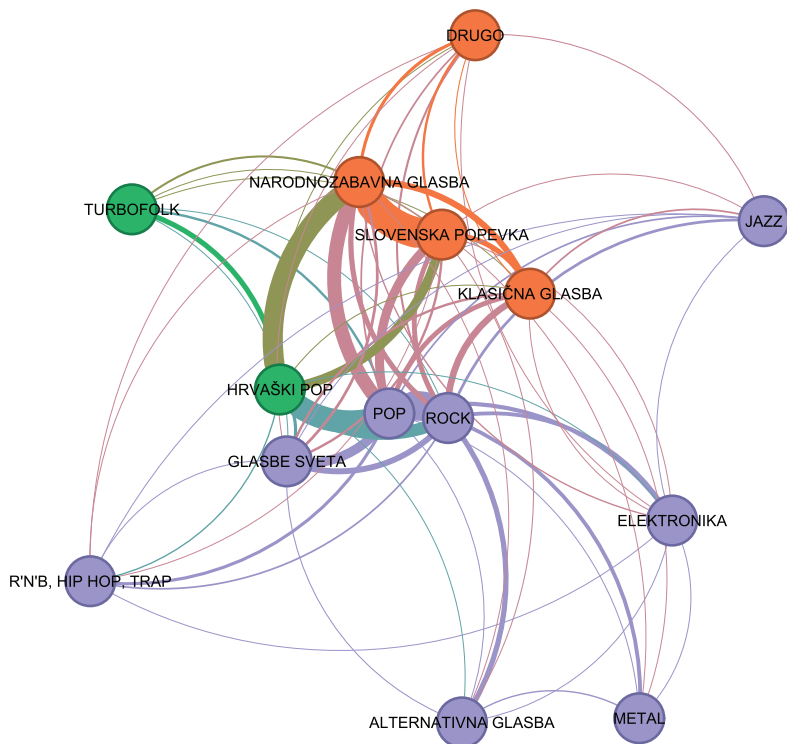
Do podobnih ugotovitev pa prihajajo tudi empirične raziskave iz bližnje regije. Tonković, Krolo in Marčelić (Tonković idr., 2020) v študiji okusov med srednješolci v hrvaških obalnih mestih razpoznavajo pomembnost distinkcije med globalno kozmopolitskim kulturnim okusom (ta je bolj specifičen za kulturno konzumpcijo v angleškem jeziku, urbana okolja, višji družbeni razred, višjo izobrazbo in omnivorstvo) ter na lokalno tradicionalni tip kulturnega okusa (bolj specifičen za konzumpcijo vsebin v hrvaščini, ruralna okolja, nižji družbeni razred, nižjo izobrazbo in univorstvo).⁹

O polariziranosti med domačijskim in globalnim kulturnim okusom pa lahko sklepamo tudi iz raziskave Slovensko javno mnenje, v kateri smo reprezentativen vzorec državljanov Slovenije spraševali po glasbenih žanrih, ki jih poslušajo. Izkaže se, da se med univori (osebe, ki so izbrale največ tri glasbene žanre) pogosto sopojavljajo bolj lokalni glasbeni žanri (slovenska narodnozabavna glasba, slovenska popevka, deloma tudi hrvaški pop itn.) na eni strani ter manj lokalno specifični žanri globalne *mainstream* popularne glasbe (pop, rock) in subkulturni žanri (alternativna, elektronska glasba, metal itn.) na drugi strani (slika 2.1).

Opazimo lahko, da vijolični grozd predstavljajo predvsem žanri globalne popularne glasbe, pri čemer izstopata močna prisotnost popa in rocka ter obrobnejša vloga subkulturnih žanrov, kot so: elektronika, jazz, r'n'b, hiphop, trap in metal. V oranžnem grozdu prevladujejo specifično 'slovenski' žanri – slovenska narodnozabavna glasba in slovenska popevka, sem pa (mogoče presenetljivo) spada tudi klasična (resna) glasba, zaradi česar bi lahko sklepali, da se omenjeni žanri pogosto sopojavljajo predvsem med starejšim občinstvom. V zelenem grozdu sta umeščena tipična regionalna žanra – turbofolk in hrvaški pop. Zadnji je sicer precej neizključujoč žanr, ki se pogosto sopojavlja tudi s popom in z rockom na

⁹ V študijah kulturne potrošnje in kulturnega okusa pojem omnivorstva predstavlja konzumiranje večjega števila različnih kulturnih elementov (v našem primeru glasbenih žanrov), nasprotno pa pojem univorstva predstavlja pretežno konzumiranje enega ali manjšega števila kulturnih elementov. Pojem omnivorstva je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja populariziral Peterson s sodelavci (gl. npr. Peterson in Kern, 1996), od takrat naprej pa razlika med omnivorstvom in univorstvom velja za eno izmed ključnih kulturnih, družbenih in identitetnih distinkcij.

eni ter s slovensko popevko in slovensko narodnozabavno glasbo na drugi strani. Meje med globalnim (vijolični grozd), regionalnim (zeleni grozd) in lokalnim (oranžni grozd) se torej neposredno odražajo tudi v glasbenem okusu univornega občinstva.



Slika 2.1. Sopojavljanje glasbenih žanrov (Kaluža in Bobnič, 2023).¹⁰

Povedna pa so tudi odstopanja med frekvencami žanrov v populaciji univorov in med celotnim vzorcem udeležencev v raziskavi. Med univori jih 42,4 % posluša

¹⁰ Debelina povezave naznačuje sopojavljanje različnih žanrov med univori (osebe, ki so med ponujenimi žanri izbrale do največ tri glasbene žanre; $N = 539$). Te osebe predstavljajo 53 % celotnega vzorca ($N = 1.018$). Program Gephi (funkcija *modularity*; *resolution*: 0,8) zazna tri grozde, ki so označeni z vijolično (57,14 %), oranžno (28,57 %) in z zeleno barvo (14,29 %). Vmesni barvni odtenki nakazujejo na povezave med žanri iz različnih grozdov. Vrednost funkcije *modularity* je 0,1, kar pomeni relativno visoko medsebojno povezanost vseh enot in implicira relativno veliko število povezav tudi med žanri iz različnih grozdov. Zamejitev distinkcije med univori in omnivori na tri žanre je arbitrarna.

narodnozabavno glasbo, 35,5 % pop, 30,2 % rock, 26,4 % hrvaški pop, 24,3 % slovensko popevko in 11,8 % klasično (resno) glasbo, medtem ko so subkulturni žanri relativno redko zastopani (elektronika 5 %, metal 2,8 %, jazz 2,7 % itn.). V celotnem vzorcu je vrstni red precej drugačen: na prvih dveh mestih sta pop (57,1 %,) in rock (51,5 %), slovenska narodnozabavna glasba (47,8 %) pa pade na tretje mesto. Sledita hrvaški pop (39,8 %) in slovenska popevka (34,7 %). Izkaže se, da je narodnozabavna glasba sicer relativno priljubljen, vendar pa tudi precej odbojen žanr: mnogi, ki poslušajo več žanrov, ne poslušajo narodnozabavne glasbe, in mnogi, ki poslušajo narodnozabavno glasbo, ne poslušajo (veliko) drugih žanrov (posebej žanrov globalne popularne glasbe in subkulturnih žanrov). Narodnozabavna glasba se tako umešča v kontekst specifičnega 'lokalnega' tipa univerznega okusa, ki se sopolja predvsem s slovensko popevko in hrvaškim popom na eni ter s klasično (resno) glasbo na drugi strani.

FORMACIJA GLASBENEGA VRATARSTVA V SLOVENSKIH MNOŽIČNIH MEDIJAH

Kulturno vratarstvo v množičnih medijih predstavlja »orkestracijo dveh relativno neodvisnih logik« (Bourdieu, 1984, str. 227) – kulturne produkcije in potrošnje –, ki jo izvaja poklicna skupina kulturnih posrednikov. Ker pa rekrutacija v kulturne posrednike »po navadi poteka na podlagi mrežnih povezav, deljenja vrednot in skupnih življenjskih izkušenj« (Negus, 2002, str. 511), je za formacijo vratarstva ključno posedovanje simbolnega in neformalnega kulturnega kapitala: poznavanje *pravih* ljudi, poznavanje *prave* kulture, izkazovanje *pravega* življenjskega sloga, uporaba *pravega* diskurza itn. Pri tem je Bourdieu poudarjal, da je akumulacija kulturnega kapitala odvisna od razredne reprodukcije, zato je kulturne posrednike v množičnih medijih označil za srednjerazredno frakcijo, čigar družbena moč je odvisna od posedovanja kulture, ki se kaže tudi z močnim poudarjanjem osebnega okusa kot vira kulturne avtoritete. Podobno kot pri kulturnem okusu pa so se študije in raziskave kulturnega posredništva kmalu začele ukvarjati z bolj podrobno diferenciacijo kulturnega posredništva, tako glede na razredne in demografske dejavnike kot glede na specifičnost znotraj posameznih kulturnih polj, industrij, subkultur in scen – za razliko od posebnega pomena osebnega okusa pa je v ospredje zanimanja prišla tudi rutinizacija dela in postopna tehnokapitalska subsumpcija kulturnega posredništva (Maguire in Matthews, 2010; Morris, 2015).

V naši raziskavi smo formiranje principov medijskega vratarstva glasbenega *mainstreama* v Sloveniji analizirali v razmerju do dejavnikov, ki smo jih v analizi interv-

jujev grupirali glede na strukturo organizacij, delovno funkcijo, osebni okus, programsko vlogo glasbe, kriterije selekcije, metode selekcije, vrednotenje slovenske glasbe in glasbenomedijskega trga v Sloveniji, vzpostavljanje razlik med slovensko in tujo glasbo, vrednotenje kompatibilnosti glasbenih žanrov in glasbenokulturnih apropiacij ter domestifikacij, vrednotenje slovenske narodnozabavne glasbe, vpliv interneta in digitalnih tehnologij ter zamišljanje prihodnosti množičnih medijev in popularne glasbe.

Formiranje glasbenega vratarstva, ki je v Sloveniji izrazito ‚moška zadeva‘, se razlikuje predvsem glede na kombinacijo kulturnega in ekonomskega kapitala. Manj kot je vratarstvo odvisno od ekonomskega kapitala in lastniškega – ali političnega in civilnodružbenega v javnem servisu – vpliva, bolj je odvisno od kulturnega habitusa. Najočitnejši primer je Val 202 RTV Slovenija, uredniško najbolj *avtonomna* [poudarek avtorjev] in diverzificirana postaja iz našega vzorca, za katero pa je, kot poudarja Žiga Klančar (v Kaluža in Bobnič, 2023), urednik glasbenega programa na Valu 202, značilna ponotranjenost okusa: »[K]o prideš na Val, se razume, da imaš v glavi, kaj Val predstavlja, in da znotraj tega uveljavljaš svoj spekter [...]. Zato mi nimamo silnih sestankov, kaj naj se (ne) vrti, zato ker je to nekako ponotranjeno.« Poudarjanje subjektivne (ponotranjene) presoje pa ni značilno samo za vratarstvo radijskih postaj RTV Slovenija. Pomen osebne formacije okusa in uredniške avtonomije na primer poudarja tudi Simon Golobič, glasbeni urednik Radia Veseljak, zasebne radijske postaje, ki predvaja izključno slovensko glasbo: »Funkcija glasbenega urednika je pravzaprav nekaj, kar bi lahko omenil kot poslanstvo, kajti glasbeno uredništvo ni samo izbor glasbe, ampak je delo glasbenega urednika, da z dobrim glasbenim izborom ljudem oblikuje dober glasbeni okus« (Golobič v Kaluža in Bobnič, 2023). *Razsvetljensko* oblikovanje okusa občinstev – vratarski ideal, ki ga reproducira tudi akademski *mainstream* – je povezano tudi z (osebno) odklonilnim ali indiferentnim odnosom do tržnih raziskav in tržne epistemologije pri razpoznavanju okusa občinstev.

Po drugi strani pa velja nasprotno: bolj kot je vratarstvo odvisno od ekonomskega kapitala, manj je odvisno od kulturnega kapitala. Zasebna radijska mreža Infonet razumevanje okusa občinstev – še posebej v primeru Radia 1, ki je tudi najbolj poslušana radijska postaja v Sloveniji – izvaja z rabo tržnih raziskav (testiranja, statistične analize, mednarodni svetovalci itn.) in temu prilagojenih programskih konceptov. Pri formiranju okusa je po mnenju Tomaža Čopa (v Kaluža in Bobnič, 2023) iz glasbenega uredništva Infonet ključen »*bate* faktor«, kar pomeni, da poslušalci »niti ne najdejo skladb, ki se najbolj vrtijo, ampak skladbe, ki jih najbolj motijo«. To je model programiranja okusa občinstev, ki ga poganja format rotacij

z vključevanjem najmanj odbijajoče glasbe za največje število poslušalcev. Čop (v Kaluža in Bobnič, 2023) razlaga:

Smo enostavno *data driven*, se pravi zelo vezani na podatke. Po drugi strani pa še vedno rabimo ogromno človeškega faktorja. Moramo vedeti, katere skladbe damo notri. Slabo pri tem je, da je mest omejeno. To se pravi, imamo pet novih, pet hitov, pet B-hitov, deset v tej kategoriji, pet v tej kategoriji. In če hočemo eno dodati, moramo dati eno ven. Zato se zelo velikokrat zgodi, da imamo hit, v bistvu pa nimamo prostora, da bi ga začeli vrteti, in zato čakamo.

Gre za primer vratarstva v množičnih medijih, ki skuša zmanjšati človeško-uredniški vpliv pri odbiranju glasbe in ga bolj optimalno prilagoditi kognitivnim ter kulturnim navadam občinstev. A je še vedno omejeno s principi programiranja pojavnosti glasbe v množičih medijih, zato se tovrstni način avtomatizacije tudi razlikuje od algoritmične avtomatizacije na sodobnih spletnih platformah.

Razlike v formiranju vratarstva glasbe v slovenskih množičnih medijih, ki se na enem polu nagibajo k človeškim in osebnim faktorjem ter na drugi strani k neosebnim in tržnim faktorjem, so povezane tudi z vzpostavljanjem kulturnih distinkcij oziroma mej. Vrednotenje in operiranje z okusi občinstev se v slovenskem medijskem in glasbenem vratarstvu, kot lahko sklepamo iz raziskave, namreč nanaša na vrsto distinkcij, med katerimi prevladujejo predvsem nacionalistična in razredistična potrjevanja kulturnih binarizmov, ki usmerjajo tokove slovenskega medijskega in kulturnega *mainstreama*.

PRVA MEJA: DOMAČE IN TUJE

Nekdo mi pravi: ‚Sem se peljal iz Norveške do Zagreba in kamor koli dam, je isto.‘ Rečem: ‚Ja, ker pač greš čez Nemčijo, pa imaš Bayern postajo. Greš čez Avstrijo, imaš Ö3, prideš sem, pa imaš enko. Pa greš na Hrvaško, imaš Anteno Zagreb.‘ Lahko bi našel čuda teh radiev, ki v istem formatu vrtijo isto glasbo približno enako. Ker pač ljudje v Nemčiji in tukaj nismo različni. Se pravi, naša želja po tem, da nam nekaj ugaja, je precej enaka. Tako kot hodimo v trgovine in kupujemo iste stvari, tako tudi poslušamo na približno isti način, le da se razlikujemo v teh petih do sedmih odstotkih, ki je, kot pravimo mi, *national*.

Tomaž Čop, Infonet (v Kaluža in Bobnič, 2023)

Razmerje med predvajanjem glasbe domačega in tujega izvora je v Sloveniji zakonsko regulirano, vendar je jurisdikcija od leta 2019 omejena na programe RTV in programe posebnega pomena, pri čemer mora predvajanost slovenske glasbe v primeru RTV dosegati najmanj 40 odstotkov in najmanj 25 odstotkov v primeru programov posebnega pomena.¹¹ Medtem ko imajo najbolj popularne zasebne radijske postaje do vprašanja kvot navadno negativen odnos, ki ga izraža Čopovo mnenje, da obstaja premalo glasbe slovenske produkcije, ki bi lahko *šla v miks* s tujo popularno glasbo, pa v primerih zasebnih radijskih postaj, ki predvajajo skoraj izključno slovensko glasbo, kvote vrednotijo kot negativno eksternalizacijo regresije nacionalne kulturne zavesti na slovenskih radijskih postajah. Golobič pravi: »To, da se moramo v Sloveniji sploh pogovarjati o kvotah, da zagotovimo obstoj lastne glasbe, je zame žalost. Če si je ne moremo zagotoviti vsaj 50 odstotkov, je bolje, da vsi ugasnemo.«

¹¹ V noveli Zakona o medijih (ZMed-A), sprejeti leta 2006, je v 86. členu navedeno, da mora »slovenska glasba oziroma glasbena produkcija slovenskih ustvarjalcev in poustvarjalcev« predstavljati najmanj »20 odstotkov vse dnevno predvajane glasbe vsakega radijskega in televizijskega programa«, v primeru programov RTV Slovenija »najmanj 40 odstotkov« in v primeru programov posebnega pomena »najmanj 25 odstotkov«. (Programi posebnega pomena so zakonsko klasificirani na lokalne radijske in televizijske programe, regionalne radijske in televizijske programe, študentske radijske in televizijske programe ter nepridobitne radijske in televizijske programe, status posebnega pomena pa pridobijo na podlagi v zakonu določenih predpisov.) Novela zakona (Zmed-C) iz leta 2016 je k temu dodala člen 86 a, v katerem je med drugim navedeno, da mora biti najmanj 60 odstotkov predpisanega deleža slovenske glasbe »predvajanih v dnevnem oddajnem času med 6. in 19. uro«, od tega pa mora najmanj 70 odstotkov »predstavljati glasba, ki je izključno ali v večinskem delu izvajana v slovenskem jeziku«, ter najmanj 25 odstotkov »slovenska glasba, prvič predvajana pred največ dvema letoma«. Še v istem letu je bil sprejet noveliran zakon (ZMed-D), ki je določil, da mora biti 60-odstotni delež »dosežen glede na predvajano glasbo v oddajnem času med 0. in 6. uro, v oddajnem času med 6. in 18. uro ter v oddajnem času med 18. in 24. uro«. Leta 2019 je Ustavno sodišče v postopku za oceno ustavnosti na zahtevo Državnega sveta ter na pobudo Dejana Štamparja, družbe Radio City, d. o. o., in Miroslava Hölbla določilo kvot razveljavilo za zasebne radijske postaje. Predlog novega Zakona o medijih (Zmed-1), ki ga je Ministrstvo za kulturo javno objavilo 12. decembra 2023, v 23. členu ponovno uvaja sistem kvot za vse radijske postaje (z izjemami glede programov, namenjenih instrumentalni glasbi, kakršen je ARS, kar so opredeljevali že vsi zgoraj omenjeni zakoni). Ključna sprememba glede na prejšnje zakone je, da gre za delež glasbe v slovenskem jeziku, ki »mora obsegati najmanj 20 odstotkov števila vseh skladb, predvajanih v dnevnem oddajnem času med 0. in 24. uro posameznega radijskega ali televizijskega programa«, v primeru RTV 40 odstotkov in v primeru programov posebnega pomena 25 odstotkov. Poleg tega predlog zakona za namen ugotavljanja deleža glasbe v slovenskem jeziku uvaja še dvakratnik v primeru oddaj, namenjenih »predstavitvi in promociji glasbe v slovenskem jeziku, v katerih neodplačno gostujejo glasbeni ustvarjalci in so predvajane v dnevnem oddajnem času med 6. in 22. uro«.

Omejenost zakonske regulacije pa se pokaže tudi v primerih, v katerih je v veljavi, kajti kvote pri pojasnjevanju konkretne selekcije glasbe in oblikovanja glasbenih programov ne nastopajo kot posebej izpostavljen kriterij. Klančar za selekcijo na Valu 202 navaja, da zaradi zakonskih predpisov »kvečjemu v program uvrščamo koga, ki ga drugače ne bi«. Na selekcijo slovenske glasbe tako vplivajo predvsem diverzifikacija predvajane glasbe (stopnja ponavljanja, starost glasbe, glasbene zvrsti in njihove medsebojne kompatibilnosti) in kulturne distinkcije, ki jih vratarji in občinstva pripisujejo določenim zvrstem. Večji delež predvajanja glasbe slovenskega izvora namreč lažje dosegajo radijske postaje, ki preferirajo tradicionalne glasbene zvrsti, kot so: slovenska narodnozabavna in zabavna glasba, slovenska popevka in slovenska ljudska glasba. Pri tem pa uredniki selekcijo tovrstnih glasbenih zvrsti pojasnjujejo z navezovanjem na »slovensko dušo«, kot se izrazi Ivan Hudnik, urednik za zabavno glasbo na katoliškem Radiu Ognjišče, ali na »slovenski melos« ter »ljudsko spevnost«, ki ju kot kriterij selekcije omenja Golobič, ki pri svojem delu sledi maksimi, »da kdor naroda ne čuti, za narod ne more ustvarjati« (vsi citati v Kaluža in Bobnič, 2023).

Uredniki in akterji, ki preferirajo slovensko glasbo, so potemtakem primarno obremenjeni z nacionalnim izvorom glasbenega okusa in s formiranjem nacionalnih reprezentacij. Podobno kot druge koncepcije glasbe, ki izhajajo iz močnega kulturnega in človeškega faktorja pri oblikovanju okusa – za razliko od tržnega in tehnološkega razumevanja –, glasbi pripisujejo kulturno vrednost, ki pa jo dvigujejo na raven reprezentacije nacionalne zavesti.

Jože Potrebuješ, ustanovni član glasbene zasedbe Čuki in po govoricah¹² eden najuspešnejših ljudi iz domačega glasbenega biznisa, svoje avtorstvo televizijske oddaje *Na zdravje!*¹³ na primer razlaga z naslednjimi besedami:

Ni tako samo z glasbo, tu je tudi druga tovrstna dediščina, tu so, da ne rečem, kmečka opravila. Ne gre tu samo za podeželje, gre tudi za mesta. Ampak jaz vidim, da [mediji] tega ne znajo na poljuden način predstaviti povprečnemu slovenskemu gledalcu, da bi imel odnos do tega. In to je bilo recimo moje poslanstvo v oddaji *Na zdravje!*.

¹² Nismo jih zapisovali ali preverjali, zato tudi so govorice. Te so sicer pomemben dejavnik na kulturnih scenah, še posebej na manj institucionaliziranih.

¹³ *Na zdravje!* je bila oddaja TV Slovenija, ki se je v petkovem terminu *prime time* predvajala od leta 2007 do leta 2013. Oddaja je bila namenjena predvsem slovenski narodnozabavni glasbi.

Tradicionalizacija pa ni samo ohranjanje, ampak tudi upočasnjevanje – ali celo blokiranje – kulturnih tokov, ki prihajajo s strani globalne pop industrije in s področja nekdanje socialistične Jugoslavije.¹⁴ To med drugimi ponazarja Potrebuješ (v Kaluža in Bobnič, 2023), ko omenja »zastrašujoče trende« izginjanja radijskih postaj, ki bi predvajale »normalen sredinski slovenski pop«, in jih povezuje z vplivom Radia 1, ki preferenčno predvaja globalne pop hite, in Radia Aktual, ki preferenčno predvaja »jugo« glasbo ter hrvaški (dalmatinski) pop.¹⁵

Glasbo je na ravni distribucije seveda težko zamejiti znotraj nacionalnih meja. Dobro je znano, kakšno vlogo je na primer igralo poslušanje zahodnih radijskih programov (Radio Vatikan, Radio Luxembourg, obmejni italijanski in avstrijski radijski programi) v času zgodnje Jugoslavije v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so bili drugi tuji mediji za večino ljudi nedostopni (Kaluža in Prodnik, 2022). Tudi v poznejših obdobjih socialistične Jugoslavije je bil glasbeni trg veliko večji kot danes (Perković, 2018). Glasba je zlahka prehajala republiške meje. In čeprav lahko od 90. let naprej govorimo o relativno zaprtem in enotnem slovenskem glasbenem trgu, sta na ravni popularne kulture in množičnega okusa v Sloveniji ostala jugonostalgija in občutek povezanosti z ljudmi iz držav nekdanje Jugoslavije močno prisotna (Velikonja, 2009), kar se med drugim odraža tudi na ravni glasbenega okusa dela občinstev in selekcije glasbe, ki se nanašajo nanje.

DRUGA MEJA: SLOVENSKO IN BALKANSKO

Slovenec si lahko privoščiti enkrat letno oddih na morju in njemu najbližje [...] je hrvaška obala. In ko gre za tisti teden ali dva na obalo, ga dol doleti ta dalmatinski pridihi. In zanj je to najlepših deset dni v življenju v tistem letu. In ko pride nazaj, mu Radio Aktual dejansko poustvarja te spomine, kot da ima ta del lepega življenja tudi tukaj ... To nekako ima Aktual, ta vajib oddaja [...]. Po drugi strani pa nas je ogromno ljudi, ki smo bili rojeni v Jugoslaviji. In takrat je bila ta glasba naša: Oliver Dragojević, recimo, je bil

¹⁴ Glede vratarstva dediščine slovenske narodnozabavne glasbe glej 5. poglavje.

¹⁵ Po podatkih IPF Slovenija se je delež predvajane tuje glasbe na slovenskem radijskem in televizijskem področju v zadnjem desetletju povečal že pred ukinitvijo kvot za zasebne radijske postaje. Medtem ko IPF na podlagi svojih podatkov navaja, da je bil leta 2010 delež domače glasbe 57-odstoten, pa se je v obdobju 2017–2021 skrčil na tretjinski delež vseh zabeleženih predvajanj.

naš izvajalec, Neda Ukraden je bila naša izvajalka in Novi fosili so bili naši, a ne [...] to se še danes pozna, tako je ...

Štefan Šarkezi, Radio Aktual (v Kaluža in Bobnič, 2023)

V tem kontekstu velja posebno pozornost nameniti Radiu Aktual in njegovi glasbenouredniški politiki. Po besedah glasbenega urednika Štefana Šarkezija na Aktuvalu predvajajo predvsem hrvaško glasbo (predvsem z jadranskega območja), uspešnice iz časa nekdanje Jugoslavije in slovensko zabavno glasbo. Kot glavna kriterije pri selekciji glasbe Šarkezi omenja »veselost«, »pozitivnost«, »lahkotnost« in »sončnost«, ki se skladajo tudi z neglasbenim delom radijskega programa ter z imperativom poustvarjanja izkušnje poletnih počitnic na jadranski obali. Aktual je namreč zasnovan kot radio, ki »ne bremeni poslušalca« in se skuša »izogibati vseh težkih in morečih tem ter poslušalcu servirati čim bolj vesele teme in posledično tudi čim bolj veselo glasbo« (Šarkezi v Kaluža in Bobnič, 2023). V tovrstni kontekst tako na primer ne spada narodnozabavna glasba in večji del slovenskega pop-rocka (Siddharta, Big Foot Mama itn.), se pa vanj lepo umešča slovenska zabavna glasba, posebej tista, ki ustreza bolj mediteranskemu melosu (Saša Lendero, Jan Plestenjak). Zanimivo je tudi, da se je tovrstna glasbena selekcija po besedah urednika izkazala za izredno uspešno, čemur pritrjuje strma rast poslušanosti Radia Aktual v zadnjih letih. Uredniška politika Radia Aktual kaže na nekatere pomembne vzorce v širšem kontekstu glasbe in glasbenih okusov v Sloveniji, kar potrjujejo tudi rezultati analize SJM o poslušanosti glasbenih žanrov (predvsem velika priljubljenost hrvaškega popa ter njegovo sopoljavljanje s popom in slovensko narodnozabavno glasbo, gl. sliko 3.1).

V naši raziskavi se je sicer večkrat pokazalo, da označevalec ‚jug‘ ali ‚Balkan‘ med medijskimi vratarji ne zaobjema samo gole geografske opredelitve na eni ali tehničnega glasbenega vrednotenja na drugi strani, ampak implicira tudi specifične ‚kulturne demarkacije‘, določene ‚izključitve‘ in ‚vključitve‘ (Baker, 2007). Po eni strani je v slovenskem glasbenem okusu močno prisotna afirmacija ‚juga‘ kot prizorišča lahkotne zabave in včasih tudi hedonističnega ekscesa, kar nakazuje tudi relativna priljubljenost dalmatinskih klap in trubaških zasedb. Po drugi strani pa so vplivi z ‚Balkana‘ pogosto dojeti kot neskladni s slovenskim glasbenim okusom ter včasih celo kot odraz kulturne degradacije. Močno je prisotna tudi ideja o nasprotju med specifično durovsko ‚veselostjo‘ slovenske glasbe, kot jo najbolj uteleša slovenska narodnozabavna glasba, in bolj molovsko dramatičnostjo in čustvenostjo kot zvočnih značilnosti Balkana (poglavje 1). Zdi se, da je v tem smislu slovenski glasbeni trg podoben hrvaškemu, ki se, kot ugotavlja Baker (2007), prav tako vzpostavlja na ekscesivnem

distanciranju od južnih in vzhodnih vplivov, popularizacija zadnjih pa je pogosto povezana z javnim moraliziranjem (kot se je na Hrvaškem zgodilo ob zmagi Severinine skladbe »Moja štikla« na izboru Evrovizije leta 2006, gl. tudi poglavje 8).

Zanimivo je tudi, da na Radiu Aktual po besedah urednika kljub odprtosti za vplive glasbe iz regije ne predvajajo turbofolka ali »Balkan scene«: »Pri nas ne boste slišali Mileta Kitića, imamo pa njihovo zabavno glasbo, recimo Nedo Ukraden ali Željka Joksimovića« (Šarkezi v Kaluža in Bobnič, 2023). Tudi raziskava SJM o glasbenih okusih razkriva, da turbofolk med slovenskim občinstvom ni pretirano priljubljen žanr, kar potrjujejo tudi podatki IPF o predvajanosti glasbi, iz katerih je mogoče razbrati relativno priljubljenost izvajalcev, kot so: Oliver Dragojević, Danijela Martinović, Dražen Zečić, Nina Badrić, Toni Cetinski in Boris Novković, relativno redko pa se na slovenskih radijskih postajah pojavljata pop glasba z elementi turbofolka ter domačijski pop z območja Srbije in Bosne (Ceca, Mile Kitić, Jelena Karleuša, Lepa Brena idr.). Tomaž Čop iz Radia 1 (v Kaluža in Bobnič, 2023) na primer tudi omenja, da je kljub priljubljenosti »Balkan žurov« in izvajalcev, kot so: Jala Brat, Buba Corelli, MC Stojan in Senidah, te nemogoče umeščati v *mainstream* radijski program, saj nekatere ta glasba izrazito odbija. Zanimivo pa je, da se je prav med opravljanjem naše raziskave pojavila nova radijska postaja, Best FM, katere glasbena selekcija temelji prav na tovrstni glasbi.

Kot se izkaže v intervjujih, »balkanski« oziroma »južnjaški« zvok in melos odbijata zaradi več razlogov: po eni strani je pogosto zavračanje, povezano z – v regiji vseprisotnim – zavračanjem folk-pop žanrov (kot odrazom zaostalosti, tradicionalnosti, ruralnosti, neciviliziranosti itd.), po drugi strani pa je distanciranje od balkanskih zvokov mogoče razumeti tudi kot izraz bolj specifičnega slovenskega nacionalnega imaginarija, ki se vzpostavlja okrog ideje o Sloveniji kot alpski ali srednjeevropski deželi (Stanković, 2021, str. 18). Jože Potrebuješ (v Kaluža in Bobnič, 2023) tako poudarja, da se vpliv Radia Aktual kaže tudi v brisanju razlike med »slovensko« in »jugo« glasbo. Tovrstno izgubljanje identitete vrednoti negativno, pri čemer pa kot primer pozitivnega ideala večkrat poudarja prav delovanje srbskega glasbenega trga. Motiv za (svojo) skladbo »Ferrari polka« tako razloži kot »provokacijo«: »Če imajo Srbi turbofolk, pa Avstrijci in Italijani, zakaj ga ne bi imeli še Slovenci, zakaj bi bil pa naš turbofolk kaj slabši?« Na podobno protekcionističen in nacionalno reprezentativen način razmišlja tudi urednik Radia Veseljak Simon Golobič (v Kaluža in Bobnič, 2023), ki meni, da je v Sloveniji na radiih bistveno več tuje (angloameriške) glasbe kot na Hrvaškem ali v Srbiji.

Poleg glasbe z območja Balkana in mediteranskega območja so naši sogovorniki v intervjujih kot pomembne vplive iz regije občasno omenjali še italijanske popevke ter avstrijske in nemške šlagerje, vendar je treba poudariti, da gre v tem kontekstu predvsem za vključevanje že preverjenih klasičnih skladb in izvajalcev, medtem ko je pretok sočasne produkcije iz regije skoraj neobstoječ. Delna izjema je tu le hrvaška glasba, pa še v tem kontekstu je večina najbolj prisotnih izvajalcev predstavnikov starejše generacije, ki so popularni že dlje časa, kar potrjuje tudi tezo, da tradicionalni mediji – raje, kot da bi eksperimentirali in iskali nove trende – sledijo že dobro vzpostavljenim in preverjenim receptom.

TRETJA MEJA:

URBANO IN RURALNO

Slovenija ni najbolj urbana država in zato tudi večinoma konzumirana glasba ne bo urbana. [...] Če greš malo ven iz Ljubljane – saj se posluša Val na Primorskem in v mestih in podobno –, ampak na podeželju pa ni Val tisti, ki bo skrbel za glasbeno ponudbo. Enostavno, način življenja je drugačen, drugačno konzumiranje medijev, glasbe, življenja ... Tam je glasba, ki zadovoljuje njihove potrebe, drugačna.

Žiga Klančar, Val 202 (v Kaluža in Bobnič, 2023)

Med radijskimi programi RTV Slovenija ima Val 202 posebno vlogo. Najbolj poslušana javna radijska postaja je bila ustanovljena – med raziskavo so na Valu 202 potekale priprave za zaznamovanje 50. obletnice – z namenom doseganja mlajšega občinstva in ustvarjanja programa, ki sledi mednarodnim trendom popularne kulture, vključno s športom. Zato je Val 202 že na jugoslovanskem medijskem in kulturnem trgu, poleg založniške strukture RTV, veljal za pomembno medijsko platformo za popularno kulturo. Val 202 je tako že od začetka vpet v mednarodne kulturne in medijske trende, danes pa ima znotraj organizacije RTV tudi relativno avtonomijo. Čeprav se je občinstvo Vala 202 postaralo, trenutno po podatkih Klančarja dosega demografsko skupino od 35 do 55 let, urednik glasbenega programa poudarja, da Val 202 nagovarja »široko občinstvo, sodobno, urbano«, pri tem pa se pretežno poslužuje selekcije »sredinskega pop-rocka«, ki ga v Sloveniji zastopajo MRFY, Joker Out, Koala Voice itn (Klančar v Kaluža in Bobnič, 2023).

Val 202 je pomemben medijski vratar urbane kulture v Sloveniji, ki se formira z distanco od ruralne kulture: na primer distanca do narodnozabavne glasbe, ki

velja za ključen glasbeni atribut ruralne kulture v Sloveniji, že zadostuje za podelitev mandata predstavnštva urbane glasbene kulture. Kot pojasnjuje Krašovec, je poudarjanje distance med urbano in ruralno kulturo tudi rezultat izgube politične moči, ki jo je imel srednji razred pod pokroviteljstvom liberalnih vlad postsocialistične tranzicije, in materialnega zbliževanja srednjega razreda – če ga razumemo kot razred, ki se od drugih razlikuje po posedovanju kulturnega kapitala, ki je v Sloveniji še vedno precej odvisen od reprodukcije v javnih ali nevladnih institucijah – z nižjim razredom. Zato govori o razredizmu: »Razredistična premestitev socialnih in kulturnih neenakosti od razrednega razmerja k razliki med urbanim in ruralnim teh neenakosti ne predstavlja kot učinkov sistemske materialne in kulturne deprivacije, značilne za kapitalistične družbe, temveč kot učinke inherentne zaostalosti ruralnih množic samih« (Krašovec, 2022).

Razredizem je značilen tudi za formiranje ljubljanske urbane kulture. Če je namreč vratarstvo slovenske glasbe na eni strani obremenjeno z distanciranjem od globalnega popa in balkanskega (folk) popa, pa je po mnenju Krašovca ljubljansko kulturno vratarstvo obremenjeno predvsem z distanciranjem od ruralne kulture.

Zatrjevanje urbanosti Ljubljane se sklicuje na *set* rigidnih dihotomij, ki dokazujejo, da Ljubljana ni podeželje: progresivna elektronska glasba vs. regresivna narodnozabavna; liberalna politična usmeritev vs. konservativna; *woke* odnos do različnosti vs. ruralna zagamanost; [...] alternativa vs. *mainstream*; kozmopolitskost vs. nacionalizem; klubi vs. diskoteke; odprtja razstav vs. nogometne tekme; craft vs. lager ... Urbana kultura Ljubljane ne pozna samozavestne nonšalantnosti in igrivosti, ves čas je prisiljena potrjevati bourdiejevsko razlikujočo razdaljo do podeželske kulture (Krašovec, 2021, str. 5).

Če smo imeli zgoraj opraviti s strahom pred vdorom tujega v domače, pa imamo tukaj opraviti s strahom pred vdorom ruralnega v urbano. V naši raziskavi ga najbolj neposredno izražata anonimni raziskovalec popularne glasbe in Marko Godnjavec - Jizah, marketing menedžer glasbene založbe Nika Records, avtor glasbene oddaje o hiphopu na Radiu Študent in pomemben vratar hiphopa v Sloveniji. Godnjavec (v Kaluža in Bobnič, 2023) »vdor« podeželskega habitusa v ljubljansko urbano kulturno okolje ponazarja z nastopi dalmatinskih klap in narodnozabavnih ansamblov v ljubljanski dvorani Stožice ali na Kongresnem trgu.

PROGRAMSKA VLOGA GLASBE V MEDIJIH

Primeri medijskega formiranja glasbe, kakršen je format *radio edit*,¹⁶ kažejo, da je glasba na radiu medijsko in zgodovinsko specifična, kar postane v času, ko radijsko vratarstvo glasbe izgublja družbeno moč, še toliko bolj omejujoče. Glasba na sodobnih *mainstream* radijskih postajah izpolnjuje funkcijo vzdrževanja programskega toka, poslušanje radia pa je pogosto samo del situacije, v kateri poslušalci niso v aktivnem stanju odjemanja glasbe (radio poslušajo v avtomobilu ali službi) ali pa radio spremljajo zaradi drugih programskih vsebin, kot so informativne ali športne vsebine ter predvsem (jutranji) šovi, na primer Denis Avdič show na Radiu 1. Sogovorniki pri selekcijah glasbe posledično izpostavljajo njihovo radiofoničnost, neodbojnost, nevsiljivost in *sredinskost*, pri selekcijah pa tudi sledijo programskim konceptom, kot je npr. *adult contemporary*¹⁷ (Radio 1).

Principi vratarstva v tradicionalnih množičnih medijih pa se angažiranemu odbirateljstvu odpovedujejo tudi zaradi migracije kulture na svetovni splet in spletne platforme ter transformacije poslušalskih navad. Ker radijsko občinstvo danes zajema populacijo, starejšo od 35 let, ki po mnenju urednikov ne spremlja jo glasbenih trendov in se konzumiranja radia primarno ne poslužujejo zaradi specifičnih glasbenih vsebin, se radii še dodatno odpovedujejo vlogi *trend-setterjev*. To prispeva tudi k počasnosti, ki je po mnenju Godnjavca (v Kaluža in Bobnič, 2023) značilna za slovenske medije: »Ker mi smo zelo *slow market*. Ko se v tujini že dogaja, se pri nas mogoče dogaja na *streamingu*, radii pa čakajo tri, štiri, pet tednov, da je to preverjeni hit.«

Posledično se vratarstvo nanaša predvsem na *gatekeeping* zgoraj opisanih tradicionalnih kulturnih binarizmov med domačim in tujim ter urbanim in ruralnim. Pri tem ima posebno vlogo ravno slovenska narodnozabavna glasba, ki jo uredniki najbolj poslušanih radijskih postaj, kot sta Radio 1 in Val 202, označujejo za izrazito odbijajoč žanr. Kljub temu da gre za precej popularen glasbeni žanr, predvajanje te glasbe po mnenju Klančarja in Čopa negativno vpliva na pridobivanje in ohranjanje množičnega občinstva. A če Klančar odbojnost slovenske narodnozabavne glasbe za »urbano« občinstvo Vala 202 pojasnjuje z njeno kulturo, Čop poudarja njeno neradiofoničnost: »Ker ni v formatu. Ker je format drugačen. Je pa

¹⁶ Glasba, katere dolžina je omejena na približno tri minute, njena struktura pa je standardizirana.

¹⁷ Radijski format, ki danes pretežno temelji na globalnem popu, pop-rocku, baladah, *dance* hitih itn.

nekaj res. Ko imamo določene programske vsebine, mi še zmeraj *Golico* zavrtimo, k nam še zmeraj pride Avsenik gostovat, še zmeraj pridejo Gadi, še zmeraj pridejo Polkaholiki, še zmeraj pride Dejan dogaja» (Čop v Kaluža in Bobnič, 2023).

Programska vloga glasbe pa je še toliko pomembnejša pri televiziji, ki glasbo v svoj program večinoma vključuje s produkcijo TV žanrov, kot so specializirane glasbene oddaje po vzoru MTV ali s predvajanjem glasbenih videospotov. V nasprotju z radii, pri čemer najbolj poslušane radijske postaje v svoj program dejansko ne uvrščajo slovenske narodnozabavne glasbe, pa je po zatonu glasbenih televizij in ukinjanju specializiranih (pop-rock) glasbenih oddaj širšega žanrskega nabora¹⁸ na TV Slovenija postala medijski kanal, v katerem ima močno vlogo vsebina z narodnozabavno glasbo.¹⁹ Vanja Vardjan (v Kaluža in Bobnič, 2023), odgovorni urednik razvedrilnega programa na TV Slovenija, preferenčno glasbeno selekcijo svojega uredništva – ki je znotraj TV Slovenija zadolženo za kulturne vsebine, ki vplivajo na pridobivanje večjih občinstev – utemeljuje z gledanostjo, pri čemer pa navaja, da televizijski medij v sodobnem medijskem okolju konzumira predvsem starejše, na slovenske glasbene zvrsti vezano občinstvo. To je po mnenju Vardjana tudi *izključni* kriterij, po katerem TV Slovenija v petkove večerne termine prvega kanala t. i. *prime time* redno – od leta 2007, ko je TV Slovenija začela predvajanje oddaje *Na zdravje!* – uvršča razvedrilno-glasbene oddaje s slovensko zabavno in narodnozabavno glasbo.

SKLEP

V članku se ukvarjamo z analizo vratarstva in praks odbiranja glasbe v slovenskih množičnih medijih, predvsem radiih. Analizo smo opravili na podlagi polstrukturiranih intervjujev z reprezentativnimi vratarji slovenskega popularnoglasbenega in medijskega prostora, uporabili pa smo tudi kvantitativne raziskave glasbenega okusa iz raziskave SJM iz leta 2021 (Hafner - Fink idr., 2022). Zanimalo nas je predvsem: 1) na podlagi katerih kriterijev glasbeni uredniki in drugi vratarji utemeljujejo in razumejo selekcijo predvajane glasbe; 2) kako in katera glasba vstopa v slovenske medije; 3) katere glasbene prvine in žanre vratarji upoštevajo pri svojih selekcijah.

¹⁸ Leta 2005 je TV Slovenija prenehala produkcijo *Videospotnic*, verjetno najuspešnejše glasbene oddaje na slovenski televiziji, leta 2017 pa je ukinila glasbeno oddajo *Aritmija*. Konec leta 2023 je TV Slovenija začela produkcijo nove glasbene oddaje za popularno glasbo 33/45.

¹⁹ Slovenska narodnozabavna glasba je bila že v preteklosti pomemben del slovenske televizijske kulture, o čemer govorijo novoletna praznovanja z Avseniki, oddaja *Videomeh* itn.

Kot ugotavljamo, lahko vratarske prakse glede na izpostavljene kriterije odbiranja glasbe razdelimo na tri formacije. Prva se pri odbiranju glasbe sklicuje na kriterije nacionalne reprezentativnosti slovenske glasbe, ki jo pripisuje slovenski narodnozabavni in zabavni glasbi (vključno s slovensko popevko); druga se pretežno sklicuje na urbani kulturni okus, ki je razločen predvsem glede na distinkcijo z ruralnim okusom, zavezana pa je predvsem odbiranju pop-rock žanrov; tretja formacija pa v večji meri temelji na tržnih raziskavah in radijskih formatih sodobnega globalnega (angloameriškega) *mainstream* popa. Medtem ko sta prva in druga formacija lokalno bolj specifični in bolj vpeti v kulturne boje ter odvisni od kulturnega kapitala, kar se kaže tudi v večjem poudarjanju osebnega okusa in v nanašanju na kulturne distinkcije, pa je tretja formacija bolj odvisna od ekonomskega kapitala in posledično od večje optimizacije prilagajanja okusom občinstva.

Na tej podlagi lahko sklepamo, da migracije glasbe in glasbenih okusov v slovenskem medijskem in glasbenem prostoru zadevajo predvsem ob (deloma tudi uzakonjene) meje med slovensko in tujo glasbo ter meje z regionalnimi vrstami glasbe z območja nekdanje Jugoslavije in Balkana. Kot kažejo podatki o glasbenih preferencah iz raziskave SJM in podatki iz intervjujev z vratarji, je slovensko kulturno okolje najprejstnejše predvsem za migracijske tokove globalne popularne glasbe, medtem ko se skladno z distanciranjem od balkanske folk-pop glasbene kulture – vključno s sodobno – meja regionalnih tokov postavlja na območju hrvaškega (dalmatinskega) popa in pop-rock jugonostalgije. Kljub odprtosti glasbenih meja, ki jih v razmerju do globalnega in regionalnega popa še posebej poudarjajo glasbeni uredniki najbolj poslušanih radijskih postaj, je slovenski medijskoglasbeni (radijski in televizijski) trg glede na migracije glasbe in glasbenih okusov, ki so značilne za sodobno medijsko okolje, namreč sorazmerno zamejen.

Poleg zunanjih mej pa poteka tudi vzpostavljanje notranjih mej, pri čemer ima ključno vlogo slovenska narodnozabavna glasba, ki tako pri občinstvih kot pri vratarjih sproža močan afekt. Uredniki jo v program vključujejo prednostno ali jo zavračajo, hkrati pa nastopa kot meja omnivorne glasbene konzumacije. Ljubezen in distanca do slovenske narodnozabavne glasbe je posledično ključen faktor pri reprodukciji kulturnih distinkcij med domačim in tujim ter urbanim in ruralnim v tradicionalnih avdiovizualnih množičnih medijih – kar pa navsezadnje utrjuje tudi številne stereotipe, povezane z narodnozabavno glasbo in onemogoča njen kulturni ter glasbeni razvoj.

Prispevek je razširjena in posodobljena različica članka, objavljenega v reviji Dve domovini: KALUŽA, Jernej in Robert BOBNIČ (2023): Glasba na slovenskih radijskih postajah:

domače legende, globalni pop trendi in vplivi iz regije. Dve domovini: razprave o izseljenstvu, 58, str. 11–32.

LITERATURA IN VIRI

- ARCHER, Rory (2012): Assessing turbofolk controversies: Popular music between the nation and the Balkans. *Southeastern Europe*, 36, str. 178–207.
- BAKER, Catherine (2007): The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion in the construction of national music identity. V: Baker, Catherine (ur.): *Nation in Formation: Inclusion and Exclusion in Central and Eastern Europe*, str. 139–158. London: School of Slavonic and East European Studies UCL.
- BAKIĆ - HAYDEN, Milica (1995): Nesting Orientalisms: The case of former Yugoslavia. *Slavic Review*, 54 (4), str. 917–931.
- BAVČAR, Igor (ur.). (1984): *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS, Univerzitetna konferenca ZSMS.
- BONINI, Tiziano in Paolo MAGAUDDA (2024): *Platformed! How Streaming, Algorithms and Artificial Intelligence are Shaping Music Cultures*. London: Palgrave Macmillan.
- BOURDIEU, Pierre (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Milton Park: Routledge.
- BULC, Gregor (2004): *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Ceršak: Subkulturni azil.
- ČVORO, Uroš (2014): *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Farnham: Ashgate Publishing, Limited.
- GAYROUD, Agnès (2019): *Dialectic of Pop*. Falmouth: Urbanomic.
- GITELMAN, Lisa (2006). *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: MIT Press.
- GORDY, Eric (1999): *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. State College: Penn State University Press.
- HAFNER - FINK, Mitja, Slavko KURDIJA, Brina MALNAR, Samo UHAN in Peter STANKOVIĆ (2022): Slovensko javno mnenje 2021/1 – Poročilo o izvedbi raziskave in sumarni pregled rezultatov. Ljubljana: Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- JONES, Reece (2017): *Nasilne meje*. Ljubljana: *cf.
- KALUŽA, Jernej in Robert BOBNIČ (2023): Slovenska narodnozabavna glasba 2022/2: principi, prakse in norme uredniške selekcije popularne glasbe v slovenskih medijih [Podatkovna datoteka]. Ljubljana: Arhiv družboslovnih podatkov, ADP – IDNo: NZG222, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- KALUŽA, Jernej in Jernej PRODNİK (2022): Remembering media and journalism in socialist Yugoslavia. *Prispevki za novejšo zgodovino*, 62 (1), str. 123–145.

- KARAMANIĆ, Slobodan in Manuela UNVERDORBEN (2019): Balkan high, Balkan low: pop-music production between hybridity and class struggle. V: Mazierska, Eva in Zsolt Győri (ur.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, str. 155–170. London: Palgrave Macmillan.
- KRAŠOVEC, Primož (2021): Smetnjak vs. Ljubljana: singularnost humorja in političnost brez volitev. Ljubljana: Aksioma.
- (2022): Srednji razred in razredizem. *Disenz*. Dostopno prek: <https://www.disenz.net/srednji-razred-in-razredizem> (2. 4. 2024).
- LUTHAR, Breda (2012): Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji: simbolne meje v egalitarni družbi. *Družboslovne razprave*, XXVIII (71), str. 13–37.
- MAGUIRE, Jennifer Smith in Julian MATTHEWS (2010): The cultural intermediaries and the media. *Sociology Compass*, 4/7, str. 405–416.
- MAJSOVA, Natalija (2016): The aesthetics of Slovene popular music for different generations of Slovene listeners: the contribution of audience research. *Popular Music and Society*, 39 (1), str. 76–96.
- MAJSOVA Natalija in Jasmina ŠPETAVC (2023): Popular music as living heritage: theoretical and practical challenges explored through the case of Slovenian folk pop. *International Journal of Heritage Studies* 29(12), str. 1283–1298.
- MORRIS, Wade Jeremy (2015): Curation by code: infomediaries and the data mining of taste. *European Journal of Cultural Studies*, 18 (4–5), str. 446–463.
- MURŠIČ, Rajko (2000): *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
- NEGUS, Keith (2002): The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. *Cultural Studies*, 16 (4), str. 501–515.
- PERKOVIĆ, Ante (2018): *Sedma republika: pop kultura in razpad Jugoslavije*. Brezovica pri Ljubljani: Grafični atelje Zenit.
- PETERSON, Richard A. in Roger M. KERN (1996): Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61 (5), str. 900–907.
- PREY, Robert (2018): Nothing personal: Algorithmic individuation on music streaming platforms. *Media, Culture & Society*, 407, str. 1086–1100.
- RUSSELL, Frank Michael (2019): The new gatekeepers. *Journalism Studies*, 20 (5), str. 631–648.
- STANKOVIĆ, Peter (2013): Kaj pa pop? Zgodovina in zgodovine slovenske popularne glasbe. *Družboslovne razprave*, XXIX (72), str. 65–84.
- (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- TODOROVA, Maria Nikolaeva (2001): *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.

- TONKOVIĆ, Željka, Krešimir KROLO in Sven MARCELIĆ (2020): Klasika, punk, cajke: kulturni kapital i vrijednosti mladih u gradovima na jadranskoj obali. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- TOŠ, Niko, Slavko SPLICHAL, Stane SAKSIDA, Sandra BAŠIĆ, Breda LUTHAR, Mitja HAFNER-FINK, Samo UHAN in Slavko KURDIJA (1992): Slovensko javno mnenje 1992. Ljubljana: Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede. Dostopno prek: <https://www.adp.fdv.uni-lj.si/opisi/media92> (2. 4. 2024).
- VALETIČ, Žiga (2018): 80ta: desetletje mladih: zgodba slovenskega pop-rocka v času, ko je popularna glasba krojila podobo (in usodo) sveta. Brezovica pri Ljubljani: Grafični atelje Zenit.
- VELIKONJA, Mitja (2009): Lost in transition: nostalgia for socialism in post-socialist countries. *East European Politics and Societies*, 23 (4), str. 535–551.
- VERBOORD, Marc in Amanda BRANDELLERO (2018): The Globalization of Popular Music, 1960–2010: A Multilevel Analysis of Music Flows. *Communication Research*, 45 (4), str. 603–627.
- WHITE, David Manning (1950): The »Gate Keeper«: A case study in the selection of news. *Journalism Quarterly*, 27 (4), str. 383–391.
- ZAKON O MEDIJIH (ZMed) (2001): Uradni list RS, št. 110/06 – uradno prečiščeno besedilo, 36/08 – ZPOmK-1, 77/10 – ZSFCJA, 90/10 – odl. US, 87/11 – ZAvMS, 47/12, 47/15 – ZZSDT, 22/16, 39/16, 45/19 – odl. US, 67/19 – odl. US in 82/21. Dostopno prek: <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO1608> (2. 4. 2024).
- ZORKO, Andraž (2021): Audiostar, nova raziskava poslušnosti radijskih postaj na slovenskem trgu. *Marketing Magazin*. Dostopno prek: <https://www.marketingmagazin.si/vpogled/audiostar-nova-raziskava-poslusanosti-radijskih-postaj-na-slovenskem-trgu> (2. 4. 2024).

3.

OBČINSTVA SLOVENSKE

NARODNOZABAVNE

GLASBE

Peter Stanković in Robert Bobnič



Slovenska narodnozabavna glasba je eden najbolj priljubljenih glasbenih žanrov v Sloveniji. Skladno s tem bi bilo mogoče domnevati, da ta glasbena zvrst močno zaznamuje slovenski vsakdan in tudi različne simbolne registre, s pomočjo katerih prebivalci te države interpretirajo svet okrog sebe, a ji do tega trenutka ni bilo posvečene veliko raziskovalne pozornosti (gl. Stanković, 2014). Zdi se, da je eden glavnih razlogov za to prepričanje, da gre za estetsko in tudi idejno nazadnjaški žanr, o katerem vemo že vse, toda stvari niso nujno tako preproste. Za kulturna besedila je namreč značilna izrazita polisemičnost (nosijo veliko različnih pomenov), predvsem pa se tudi tako tradicionalistično obarvan glasbeni

žanr, kot je slovenska narodnozabavna glasba, razvija in spreminja. Vsaj načelno je tako mogoče, da so vsebinske in slogovne prvine sodobne narodnozabavne glasbe že precej oddaljene od tistih, ki so jih pred desetletji uveljavili klasiki²⁰ tega žanra (Ansambel bratov Avsenik, Ansambel Lojzeta Slaka idr.), nekaj podobnega pa velja tudi za občinstvo. V slovenski popularni imaginaciji na primer velja, da narodnozabavno glasbo poslušajo zlasti starejše generacije na podeželju, toda: ali to še vedno drži? Oziroma natančneje: je to sploh kadar koli držalo?

O zadnjem na tem mestu ne bomo razpravljali, saj o poslušalcih narodnozabavne glasbe v preteklosti ni bila izpeljana nobena sistematična raziskava, tako da podatkov, ki bi pomagali bolje razumeti to populacijo, preprosto ni na voljo. V pričujoči razpravi nas bodo torej zanimala sodobna občinstva narodnozabavne glasbe. Da bi identificirali vsaj najosnovnejše značilnosti te populacije, smo zasnovali empirično raziskavo na reprezentativnem vzorcu državljanov Slovenije, s katero smo poskušali razbrati razmerja med poslušanjem narodnozabavne glasbe ter nacionalno pripadnostjo, slojem, krajem prebivanja, izobrazbo, poklicnim razredom, starostjo, spolom, političnimi preferencami, vernostjo in poslušanjem drugih glasbenih zvrsti.

Vse to so seveda razmeroma uveljavljene kategorije, ki pa vendarle niso nepomembne, saj nam omogočajo prepoznavanje ključnih značilnosti populacije poslušalcev slovenske narodnozabavne glasbe oziroma njeno umestitev v različne družbene kontekste. Ker smo pred kratkim izpeljali raziskavo simbolnega imaginarija sodobne slovenske narodnozabavne glasbe, ki je pokazala na celo vrsto vsebinskih in formalnih značilnosti tega žanra (gl. Stanković, 2021), bomo na osnovi rezultatov te analize poskusili prepoznati tudi morebitne povezave med enim in drugim, skratka med populacijo in njenimi prevladujočimi estetskimi izbirami.

PREUČEVANJE OBČINSTEV

Preučevanje popularne glasbe se v veliki meri vrti okrog preučevanja njenih občinstev. Ta analitični poudarek je posledica dejstva, da so prve raziskovalce te glasbene zvrsti zanimali zlasti njeni domnevno problematični učinki na posamez-

²⁰ Splošni izrazi, uporabljeni v moški spolni slovnični obliki, so mišljeni kot nevtralni za moške in ženske.

nike in družbo. Skrb teh avtorjev se je vrtela okrog dveh osnovnih vidikov. Uveljavljeni literarni in glasbeni kritiki (najbolj znani med temi so bili angleški leavisovci) so bili na svoji strani prepričani, da bo popularna glasba s svojimi preprostimi strukturami, poudarjenimi ritmi in s transgresivno motiviko vodila k razpadu ali vsaj degeneraciji družbe. Alan Bloom je na primer rock opredelil kot »komercialno zapakirano nonstop masturbacijsko fantazijo, ki je kriva za razkroj teles in umov sodobne mladine« (Bloom v Shuker, 1997, str. 22). Raziskovalci, ki so izhajali (in še vedno izhajajo) iz marksistične oziroma kritične epistemologije, so na drugi strani trdili, da popularna glasba družbeni red ravno nasprotno utrjuje. Med najbolj znanimi avtorji, ki so razmišljali na ta način, je bil Theodor W. Adorno, ki je v svojem verjetno najpomembnejšem delu na to temo, *On Popular Music*, postavil tezo, da popularna glasba v osnovi proizvaja samo dva tipa poslušalcev, ritmično-poslušnega in emocionalnega, pri čemer je za oba značilno sprejemanje družbenega reda (Adorno, 1996, str. 312).

Takšna bolj ali manj linearna obsojanja popularne glasbe kot zavajajoče oziroma destruktivne so kmalu naletela na številne kritike. Med najpomembnejšimi je bil očitek implicitnega behaviorizma: predpostavke, da se formalne in vsebinske značilnosti popularne glasbe (kakršne koli že so) neposredno »vpišejo« v posameznike. Poslušanje popularne glasbe namreč v resnici poteka v zelo različnih družbenih kontekstih (Shuker, 1997, str. 123), kar v praksi pomeni, da jo ljudje tudi sprejemamo in navsezadnje uporabljamo na različne – pogosto tudi zelo ustvarjalne – načine (Goodwyn in Frith, 1996, str. 2). To so potrdile tudi številne empirične raziskave (gl. na primer Riesman, 1996; Horton, 1996), pri čemer so avtorji med najbolj nazornimi primeri ustvarjalnih rab popularne glasbe navajali zlasti fenomen mladinskih subkultur.

Analize mladinskih subkultur so bile pomembne, toda kmalu so se pojavili raziskovalci, ki so jim očitali neupravičeno romantiziranje predmeta preučevanja (gl. na primer McRobbie 1996; Negus, 2009, str. 20–25; Thornton, 1995), tako da se je v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja preučevanje občinstva popularne glasbe premaknilo zlasti k preučevanju t. i. tihe večine, tj. k običajnim posameznikom, ki svoje življenje vsaj v kakšnem delu napolnjujejo s popularno glasbo. Tudi tu se je pokazalo, da stvari niso povsem preproste, saj nekatere raziskave sugerirajo, da poslušanje popularne glasbe bolj ali manj ne spodbuja kakršne koli kritične refleksije,²¹ medtem ko spet druge kažejo na različne aktivne razsežnosti

²¹ Celia von Feilitzen in Keith Roe sta na primer ugotovila, da večinski del (75–90 %) poslušanja glasbe poteka znotraj obstoječih konvencij in rutin (in ne nasproti njim) (Negus, 2009, str. 28).

poslušanja te glasbene zvrsti. Sara Cohen je na primer opozorila na spodbujanje komunikacije: iz številnih intervjujev, ki jih je naredila, je razbrala, da je popularna glasba integralni del raznovrstnih družabnih srečanj in da med družinskimi člani in prijatelji krepí povezanost (Negus, 2009, str. 29–30). Susan D. Crafts, Daniel Cavicchi in Charles Keil pa so ugotovili, da večina ljudi glasbo uporablja zlasti za spodbujanje razpoloženj (v Negus, 2009, str. 30). Nekateri avtorji še opozarjajo, da se morebitna aktivnost poslušalcev ne prevaja samodejno v družbeno moč oziroma opolnomočenje (v Negus, 2009, str. 35).

Vprašanja o praktičnih rabah in navsezadnje tudi širših družbenih implikacijah popularne glasbe so pomembna, toda pri slovenski narodnozabavni glasbi do tega trenutka ne vemo niti tega, kdo jo posluša. Da bi razpravo o širšem vplivu in pomenu slovenske narodnozabavne glasbe sploh lahko odprli, smo na podlagi empirične raziskave o poslušanosti glasbe v Sloveniji najprej poskusili identificirati osnovne značilnosti občinstev sodobne slovenske narodnozabavne glasbe. Analiza je posledično temeljila na uporabi metod deskriptivne statistike glede na osnovne demografske značilnosti in svetovnonazorske usmeritve populacije poslušalcev te glasbene zvrsti, pri čemer smo v razpravi to populacijo poskusili vsaj okvirno umestiti v širši slovenski družbeni in kulturni kontekst. Natančneje, ker nas je v raziskavi zanimala zlasti distribucija različnih kategorij v odnosu do poslušanja narodnozabavne glasbe, smo empirični del analize zasnovali na podlagi osnovnih parametrov frekvenčne porazdelitve poslušanosti narodnozabavne glasbe ter na podlagi preverjanja statistične odvisnosti med poslušanjem narodnozabavne glasbe in posamičnimi spremenljivkami, ki glede na naše predpostavke omogočajo identifikacijo občinstva sodobne slovenske narodnozabavne glasbe. Pri tem smo izhajali iz statistične analize Pearsonovega hi-kvadrata in testiranja neodvisnosti spremenljivk s kalkulacijo verjetnosti (vrednost p), pri čemer lahko o statistično značilni povezanosti dveh spremenljivk govorimo v primeru, ko je p manjši ali enak 0,05. Na tej podlagi smo nato oblikovali razpravo o družbenih in kulturnih značilnostih občinstva slovenske narodnozabavne glasbe, ki nas prvotno zanimajo. V osnovi smo tako izhajali iz raziskovalnega vprašanja, kakšne so sociodemografske in svetovnonazorske značilnosti občinstva slovenske narodnozabavne glasbe, analizo natančnejših razmerij med spremenljivkami pa smo pustili za prihodnje, na različne vsebinske poudarke osredinjene analize.

METODA

Na vprašanje o značilnostih občinstev sodobne slovenske narodnozabavne glasbe smo poskusili odgovoriti s pomočjo baterije vprašanj v okviru vprašalnika, ki so

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

ga za raziskavo Slovensko javno mnenje pripravili na Centru za raziskovanje javnega mnenja na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. Anketiranje je potekalo od 17. marca do 1. junija 2021. Pristop in izvedba raziskave sta sledila utečeni metodologiji, ki se uporablja pri izvajanju nacionalnih javnomnenjskih raziskav s pomočjo verjetnostnega vzorčenja (Hafner - Fink idr., 2022, str. 2).

Vzorčni načrt je bil zasnovan za anketo s spletnim samoizpolnjevanjem. Populacijo so sestavljali vsi prebivalci Republike Slovenije, stari 18 let ali več. Zgornja starostna meja ni bila postavljena, izbor oseb, ki so bile vključene v vzorec, pa je bil izveden na podlagi Centralnega registra prebivalcev Slovenije kot izhodiščnega vzorčnega seznama. Anketiranci so bili izbrani z naključnim sistematičnim postopkom izbora oseb, pri čemer je imela vsaka oseba iz populacije enako verjetnost, da bo vključena v vzorec. Za sistematični izbor oseb se je upoštevala tudi predhodna stratifikacija glede na 12 statističnih regij in šest tipov naselij. Na podlagi vzorčnega načrta je bila določena velikost vzorca $n = 2.500$ oseb (Hafner - Fink idr., 2022, str. 3).

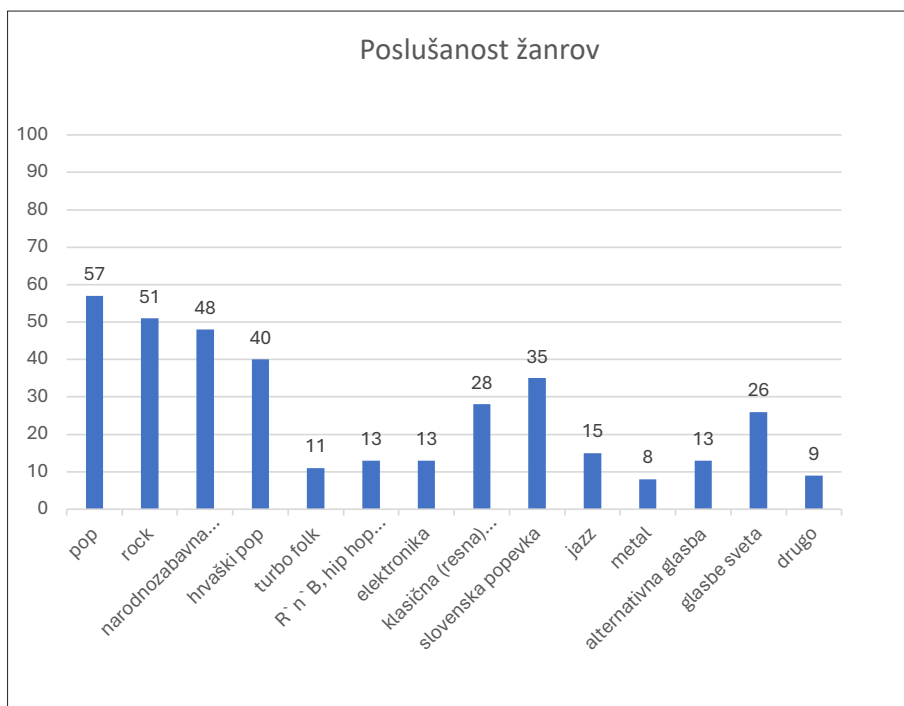
Do konca raziskave je bilo zbranih 1.022 izpolnjenih anket, kar je po izračunu stopnje odzivnosti 40,9 % izkoriščenosti vzorca oziroma 43 %, če upoštevamo povprečni delež enot *ineligible* v raziskavah s podobnim vzorčnim dizajnom (približno 4 %) (za več podrobnosti o metodi in izvedbi raziskave gl. Hafner - Fink idr., 2022). Avtorji raziskave so za namen analiz v podatkovno bazo vključili tudi poststratifikacijsko utež, ki izravnava mogoča odstopanja osnovnih populacijskih deležev na raven deležev, ki izhajajo iz statističnih virov (vzorčnega okvira). Utež temelji na kombinaciji spremenljivk: spol x starost (2 x 4) in regija x tip naselja (12 x 6) (prav tam, str. 4).

Sklop o poslušanju sodobne slovenske narodnozabavne glasbe je vključeval vprašanja o priljubljenosti različnih glasbenih žanrov med respondenti (te smo povabili, da naj izberejo glasbene žanre, ki jih poslušajo; izbrati je bilo mogoče več žanrov, na voljo pa so bile naslednje kategorije: pop, rock, narodnozabavna glasba, hrvaški pop, turbofolk, r'n'b, hiphop ali trap, elektronika, slovenska popevka, jazz, metal, alternativna glasba, glasbe sveta, drugo), stopnji aktivnosti in pogostosti poslušanja, medijih in situacijah, v katerih respondenti poslušajo glasbo, najbolj priljubljenih izvajalcih in o stališčih glede možnosti uporabe slovenske narodnozabavne glasbe pri turistični promociji države. V tej razpravi se bomo osredinili zlasti na analizo demografskih značilnosti in nekaterih osnovnih svetovnonazorskih stališč poslušalcev slovenske narodnozabavne glasbe (tiste populacije respondentov, ki so pri vprašanju o poslušanosti glasbenih žanrov izbrali (tudi) slovensko narodnozabavno glasbo), večji del drugih

vidikov pa bomo analizirali drugje. Deleže bomo zaokrožali na polna števila, saj so natančnejše številke zaradi možnosti statistične napake nesmiselne, če že ne zavajajoče.

ANALIZA

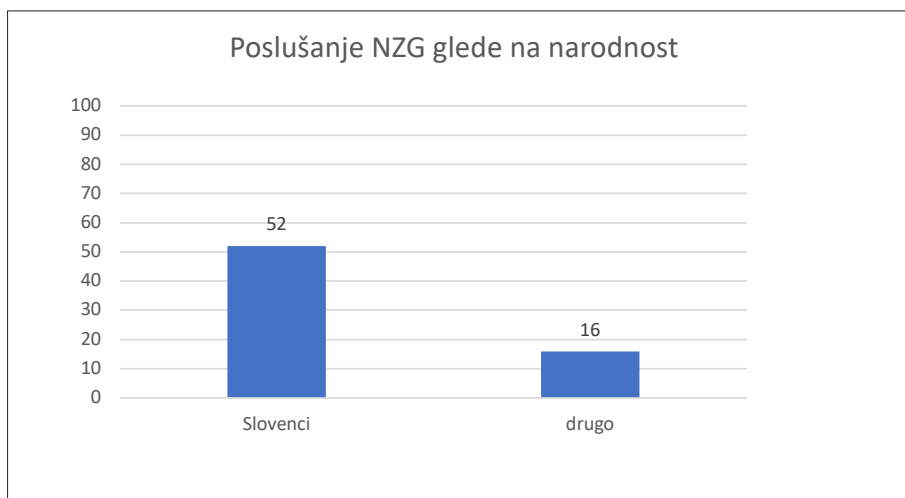
Prvi podatek, ki je za nas zanimiv, je delež populacije, ki posluša narodnozabavno glasbo. Rezultati raziskave so pokazali, da ta glasbeni žanr posluša nekaj manj kot polovica vseh prebivalcev Slovenije, 48 %, kar je razmeroma veliko: od narodnozabavne glasbe sta po podatkih iz naše raziskave bolj priljubljena samo pop (57 %) in rock (51 %), vsi drugi žanri pa so manj poslušani, pri čemer je treba poudariti, da so njihovi deleži tudi navadno krepko manjši. Podrobneje je priljubljenost različnih glasbenih žanrov v Sloveniji podana v grafu 3.1.



Graf 3.1. Poslušanost žanrov.

Ker so raziskovalci slovenskega javnega mnenja poslušanje narodnozabavne glasbe preverjali že leta 1992, lahko podatke primerjamo s takratnimi ugotovitvami. Ugotavljamo, da se je v skoraj tridesetih letih delež poslušalcev tega žanra opazno zmanjšal. Leta 1992 je bil namreč delež anketirancev, ki so izjavili, da poslušajo narodnozabavno glasbo, 63 % (gl. Toš idr., 1992).

Naslednji vidik, ki nas je zanimal v povezavi s sodobno slovensko narodnozabavno glasbo, je bila narodnost poslušalcev. Rezultati ankete so pokazali, da to glasbeno zvrst posluša 52 % Slovencev in 16 % pripadnikov drugih narodnosti v Sloveniji (graf 3.2).



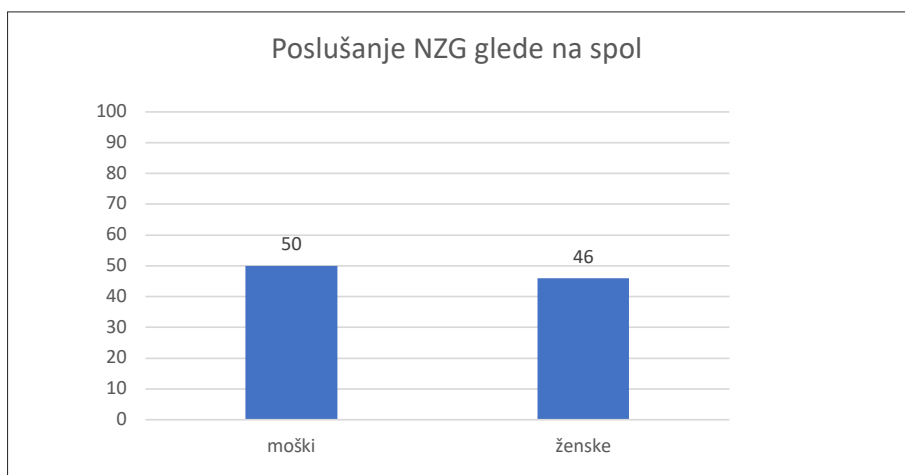
Graf 3.2. Poslušanje NZG glede na narodnost.

Prvo je verjetno v okviru pričakovanj, je pa delež pripadnikov drugih narodnosti mogoče celo presenetljivo visok, saj gre za žanr, ki je močno vezan na zelo specifično slovensko nacionalno mitologijo oziroma, mogoče natančneje, fantazmagorijo. Zadnja se, kot že omenjeno, vrti zlasti okrog idealiziranja življenja na podeželju, rezultati raziskave pa kažejo, da se z njo očitno identificira tudi vsaj del pripadnikov drugih narodnosti v Sloveniji oziroma – to je druga možnost – da vsaj nekatere pripadnike drugih narodnosti v Sloveniji ta glasbena zvrst preprosto pritegne kot glasba in se z njeno njim vsaj nekoliko tujo ikonografijo niti ne obremenjujejo.

Tretja spremenljivka je bila spol poslušalcev. Tu so rezultati pokazali, da omembe vrednih razlik med spoloma pri poslušanju narodnozabavne glasbe ni (graf 3.3); to glasbeno zvrst je izbralo 50 % respondentov moškega spola in 46 % ženskega.

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

Da povezava med poslušanjem narodnozabavne glasbe in spolom statistično ni značilna, potrjuje tudi vrednost $p = 0,245$ (statistično značilna so razmerja, pri katerih je p manjši ali enak 0,05). Pri analizi rezultatov smo preverili še razmerje med poslušanjem narodnozabavne glasbe po spolu glede na tip naselja, starost in izobrazbo. Tu se je pokazalo, da tip naselja in starost na spol poslušalcev ne vplivata (vrednost p je v prvem primeru 0,954, v drugem pa 0,089), da pa obstaja povezava med izobrazbo in spolom ($p = 0,050$). Konkretno prihaja do razlike zlasti v podrobnosti, da v kategoriji posameznikov s končano osnovno šolo ali manj, ki poslušajo narodnozabavno glasbo, prevladujejo ženske (63 %).

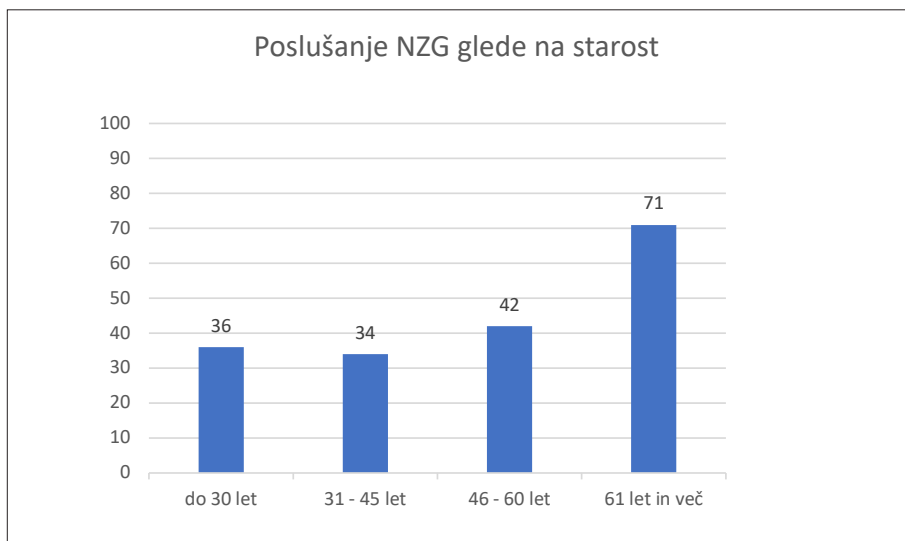


Graf 3.3. Poslušanje NZG glede na spol.

Bolj so bili razgibani rezultati pri starosti (graf 3.4). Glede na to, da se slovenska narodnozabavna glasba vrti zlasti okrog tradicije in nostalgčnih motivov, verjetno ne preseneča, da je precej razširjena med starejšo populacijo (71 % posameznikov, starejših od 61 let, je odgovorilo, da to glasbeno zvrst posluša).

Ti deleži potem za vsako naslednjo generacijo padajo, le pri najmlajši generaciji (posamezniki, stari do 30 let) se zanimanje za to glasbeno zvrst spet nekoliko dvigne. O tem smo pred časom že pisali (gl. Stanković, 2015), pri čemer je naša teza, da je narodnozabavna glasba zlasti v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja pridobila izrazito negativne konotacije zaostale, kmečke ali celo 'goveje' glasbe, kar v praksi pomeni, da imajo pripadniki generacij, ki so odrasčali v tistem času, do nje izrazito distanco, mlajši, ki jim te asociacije niso več tako zelo blizu, pa ne več nujno. Danes tako na primer ni nič nenavadnega, če se ta glasbena zvrst pojavi tudi

na kakšni študentski prireditvi ali kaj podobnega. Da med poslušanjem narodnozabavne glasbe in starostjo obstaja zelo močna zveza, potrjuje tudi vrednost $p = 0,000$.



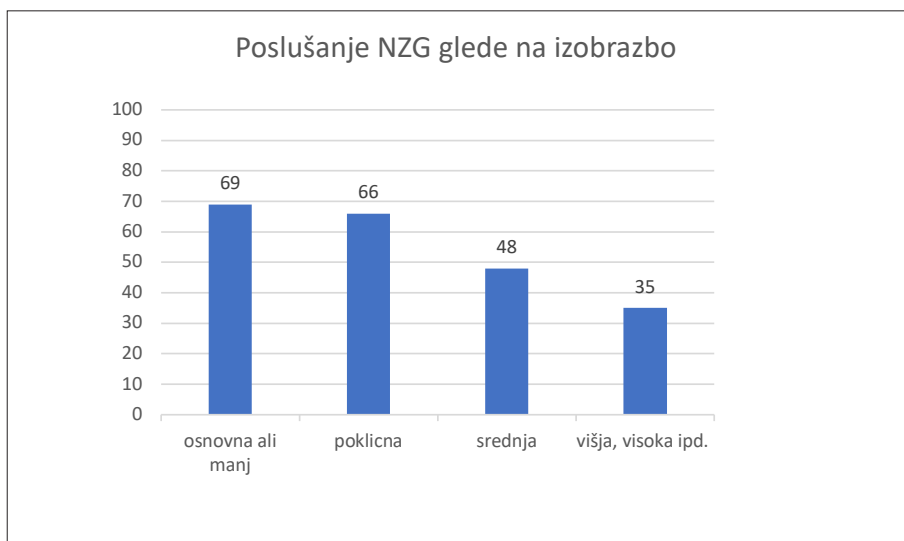
Graf 3.4. Poslušanje NZG glede na starost.

Še bolj linearne so razlike pri izobrazbi. Kot je videti v grafu 3.5, je poslušanje narodnozabavne glasbe v zelo močni ($p = 0,000$) statistični odvisnosti od stopnje izobrazbe: medtem ko to glasbeno zvrst posluša približno tretjina posameznikov s končano osnovno šolo ali manj (69 %) in poklicno šolo (66 %), je ta delež pri višje izobraženih precej manjši. Narodnozabavno glasbo tako posluša 48 % respondentov s srednjo šolo in 35 % tistih z višjo šolo ali več.

Glede na rezultate raziskave se zdi, da pripadnost določenemu družbenemu sloju pri poslušanju narodnozabavne glasbe ni zelo pomemben dejavnik, o čemer priča tudi vrednost $p = 0,091$. Ob tem je sicer treba poudariti, da so bili v raziskavi družbeni sloji oblikovani po načelu samoopredelitev; respondenti so bili pozvani, da se glede na lastno presojo sami uvrstijo na lestvico od 1 (dno družbe) do 10 (vrh družbe). To omenjamo, ker takšno opredeljevanje ni nujno zelo točno, najprej načelno, ker smo ljudje pri teh ocenah navadno vsaj nekoliko subjektivni, potem pa tudi konkretno v povezavi z dejstvom, da smo posamezniki nagnjeni k temu, da se umeščamo proti sredini. O tem govorijo tudi rezultati raziskave, v kateri se je na sredino (med četrto in sedmo mesto) postavilo kar 69 % respondentov (ob tem, da je 10 % respondentov izbralo »ne vem«, kar v praksi pomeni, da se je za pripadnike višjega ali nižjega sloja skupaj opredelilo samo 20 % res-

ℓ ————— α ————— ℓ ————— ℓ

pondentov). Iz tega sledijo tudi nekoliko nediferencirane povezave s poslušanjem narodnozabavne glasbe: iz pridobljenih podatkov sledi, da od samoopredeljenih pripadnikov nižjega sloja narodnozabavno glasbo posluša 47 % respondentov, srednjega 50 % in zgornjega 42 % (graf 3.6).



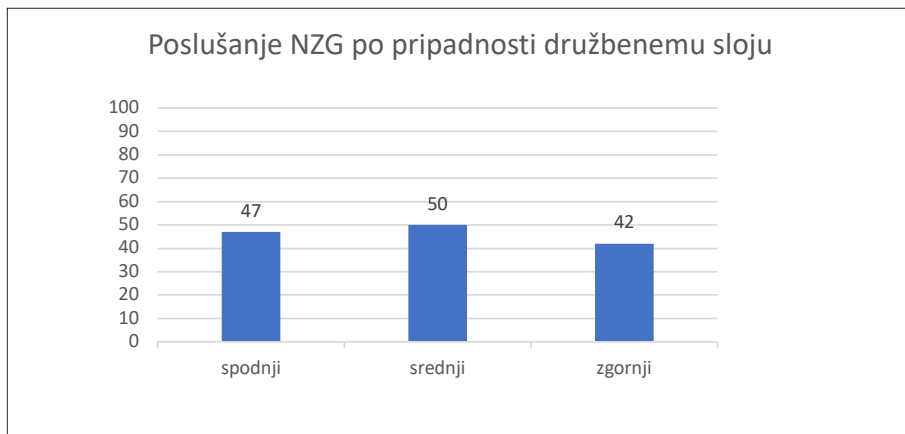
Graf 3.5. Poslušanje NZG glede na izobrazbo.

Iz zapisanega sklepamo, da poslušanje narodnozabavne glasbe glede na slojevsko samoopredelitev dejansko ni diferencirano in da je v za spoznanje manjšem obsegu očitno prisotno samo med respondenti, ki so se opredelili kot pripadniki višjega družbenega sloja.

Ker pa je merilo samoopredeljevanja, kot zapisano, vsaj nekoliko problematično, smo poslušanje narodnozabavne glasbe preverili tudi v razmerju do poklicnih razredov.²² Tu se je pokazala nekoliko bolj niansirana podoba (graf 3.7); izstopajo zlasti študentje kot populacija, pri kateri je poslušanje narodnozabavne glasbe

²² Razredi so bili oblikovani skladno s parametri uveljavljene klasifikacije ESeC (*European Socio-economic Classification*). Ker razmeroma veliko število razredov v tej klasifikaciji pomeni manjše podvzorce, ki vsaj nekoliko omejujejo veljavnost izračunanih statističnih relacij, navajamo podatke o velikosti podvzorcev: trajno brezposelni: n = 31 (3 % celotnega vzorca SJM); študentje: n = 63 (6 %); rutinski poklici: n = 112 (11 %); nižji tehnični poklici: n = 45 (4 %); nižji prodajalci, delavci itn.: n = 90 (9 %); nižji nadzorniki in tehniki: n = 118 (11,5 %); manjši zaposlovalci in samozaposleni: n = 80 (8 %); vmesni poklici: n = 74 (7 %); nižji menedžerji idr.: n = 215 (21 %); veliki zaposlovalci idr.: n = 137 (13,5 %); tisti, ki niso odgovorili: n = 57 (6 % celotnega vzorca SJM).

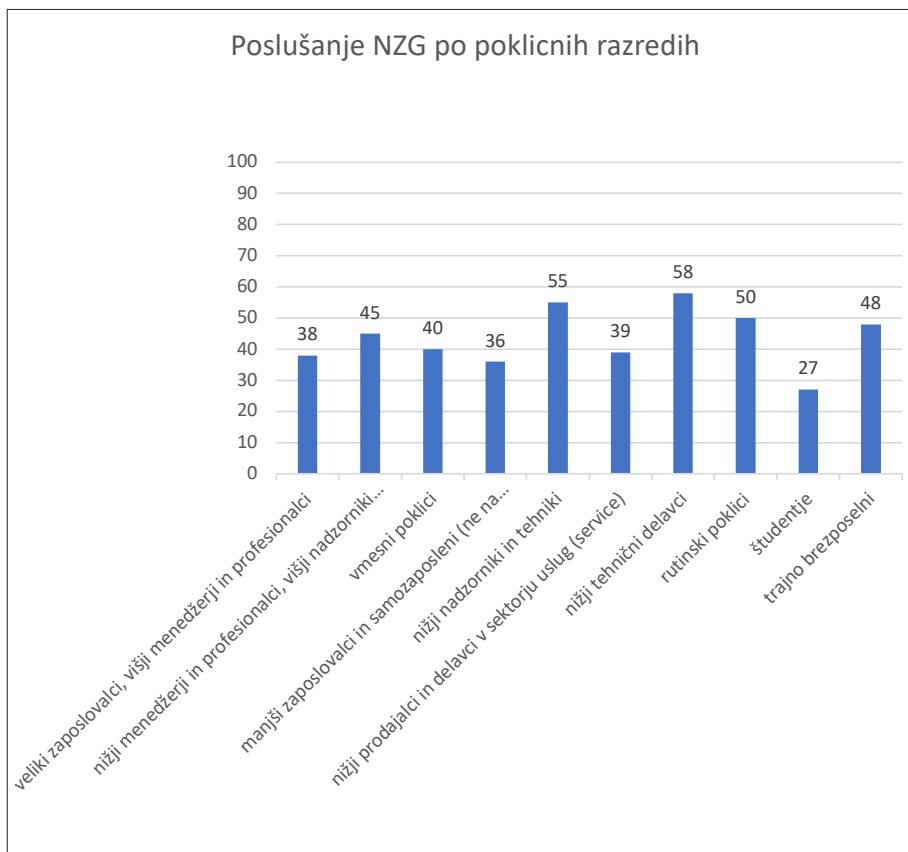
najmanj prisotno (samo 27 %). Na nasprotni strani podatki kažejo izrazitejšo priljubljenost tega žanra med nižjimi tehničnimi delavci (58 %) ter nižjimi nadzorniki in tehniki (55 %), čeprav po drugi strani kljub temu in kljub vrednosti $p = 0,008$, ki priča o statistični povezanosti spremenljivk, tudi pri merilu poklicnih razredov najbolj bode v oči mera nediferenciranosti rezultatov: z izjemo študentske populacije narodnozabavno glasbo posluša približno polovica populacije ne glede na vrsto poklica.



Graf 3.6. Poslušanje NZG po pripadnosti družbenemu sloju.

Povezavo med poslušanjem narodnozabavne glasbe in krajem prebivanja smo preverjali na dva načina. Prvi je bil povezan s samoopredelitvijo respondentov, pri kateri so posamezniki izbirali med naslednjimi možnostmi: veliko mesto, obrobje velikega mesta, manjše mesto, podeželski kraj oziroma vas in osamljena kmetija. Rezultati so pokazali visoko stopnjo statistične odvisnosti ($p = 0,000$) kraja prebivanja in poslušanja narodnozabavne glasbe, in sicer v smislu, da bolj kot je kraj velik oziroma urban, manj bo ta glasbena zvrst razširjena. V grafu 3.8 tako na primer vidimo, da narodnozabavno glasbo še najraje poslušajo na osamljenih kmetijah (70 % respondentov) in v podeželskih krajih oziroma na vaseh (59 %), medtem ko je v manjših mestih ta delež 44-odstoten, na obrobju velikih mest 37-odstoten in v velikih mestih 27-odstoten.

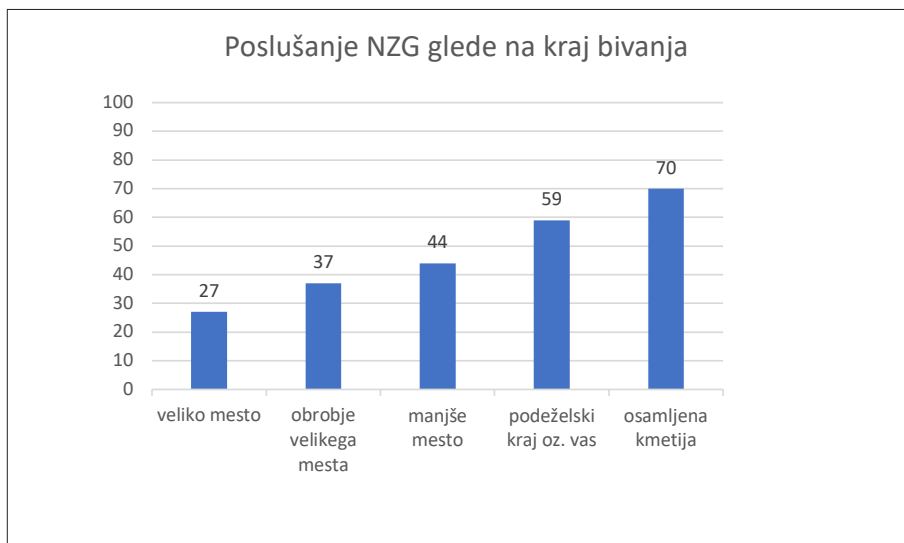
Da bi ugotovili, ali je razporejenost poslušanja po tipih naselij povezana z drugimi spremenljivkami, smo preverili tudi te relacije, vendar statistično značilnih povezav nismo identificirali.



Graf 3.7. Poslušanje NZG po poklicnih razredih.

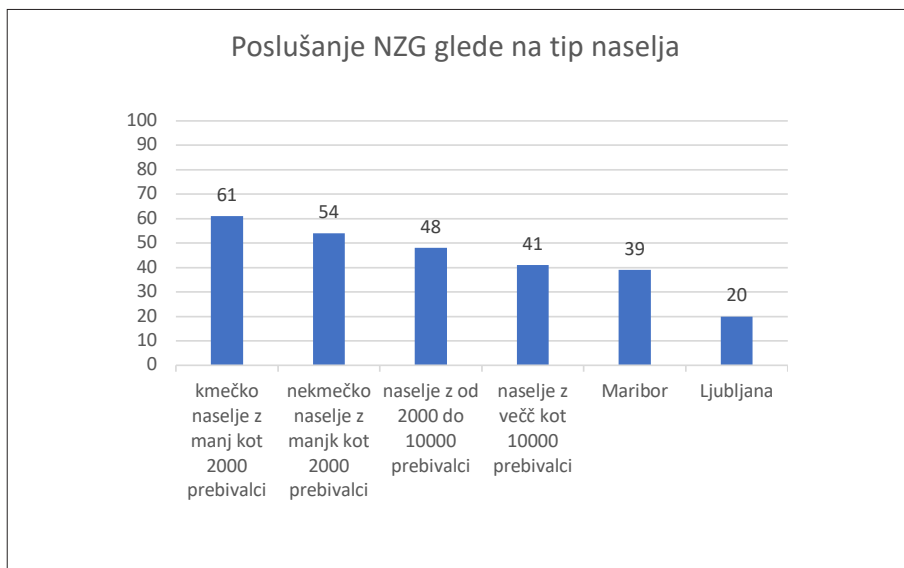
Drugi način preverjanja razmerja med krajem prebivanja in poslušanjem narodnozabavne glasbe je bila analiza odvisnosti poslušanja te glasbene zvrsti glede na dejanske lokacije. Zadnje so bile uporabljene pri vzorčenju, za nas pa so pomembne ne le zato, ker gre za objektivne (in ne subjektivne) pripadnosti, ampak tudi zato, ker so te kategorije nekoliko drugačne od zgornjih in nam torej omogočajo, da povezave med krajem in poslušanjem razumemo še z dodatnega zornega kota. Konkretno so bile tu kategorije naslednje: kmečko naselje z manj kot 2.000 prebivalci, nekmečko naselje z manj kot 2.000 prebivalci, naselje z med 2.000 in 10.000 prebivalci, naselje z več kot 10.000 prebivalci, Maribor in Ljubljana. Po pričakovanjih rezultati (graf 3.9) spet kažejo na močno odvisnost ($p = 0,000$) med krajem prebivanja in poslušanjem narodnozabavne glasbe v smislu, da manjši kot je kraj, bolj bo poslušanje tega žanra razširjeno.

ℓ ————— α ————— ℓ ————— ℓ



Graf 3.8. Poslušanje NZG glede na kraj prebivanja.

Vseeno pa lahko tu razberemo še dve novi in hkrati zelo povedni podrobnosti. Prva zadeva ugotovitev, da v naseljih z do 2.000 prebivalci narodnozabavno glasbo poslušajo bolj v kmečkih (61 % respondentov) kot nekmečkih naseljih (54 %), iz česar lahko sklepamo, da gre za glasbeno zvrst, ki ne le da se vrti okrog izrazito rustikalnega simbolnega imaginarija, ampak da tudi najbolj nagovarja populacijo iz tega okolja. Druga podrobnost pa je povezana z dejstvom, da poslušanje narodnozabavne glasbe z velikostjo naselij postopoma pada, pri čemer pa je ta padec resnično odločen šele povsem na koncu (gl. graf 3.9), se pravi pri Ljubljani: medtem ko v Mariboru narodnozabavno glasbo posluša 39 % respondentov, kar je samo za malenkost manj kot v kategoriji naselij z več kot 10.000 prebivalci (41 %), je v Ljubljani poslušalcev te glasbene zvrsti le še 20 % respondentov. Če bi torej glede na rezultate in simbolni imaginarij narodnozabavne glasbe (gl. Stanković, 2021) tvegali trditev, da gre za glasbeno zvrst, ki v Sloveniji velja za enega najbolj izrazitih označevalcev tradicije in podeželja, bi lahko glede na številke sklepali, da imamo v tej državi samo eno vsaj približno resno mesto v smislu razvitejše in bolj prevladujoče urbane kulture, in sicer njeno prestolnico. Vsa druga so namreč vsaj glede na kulturne dispozicije od podeželja očitno precej nediferencirana, čeprav je po drugi strani prav tako res, da tudi tistih 20 % v Ljubljani ni povsem zanemarljivih (pri čemer velja poudariti, da gre tu za izrazito starejšo populacijo: več kot polovica (54 %) respondentov, ki živijo v Ljubljani in poslušajo narodnozabavno glasbo, je starejših od 61 let, delež mlajših od 30 let predstavlja le še 3,8 %).



Graf 3.9. Poslušanje NZG glede na tip naselja.

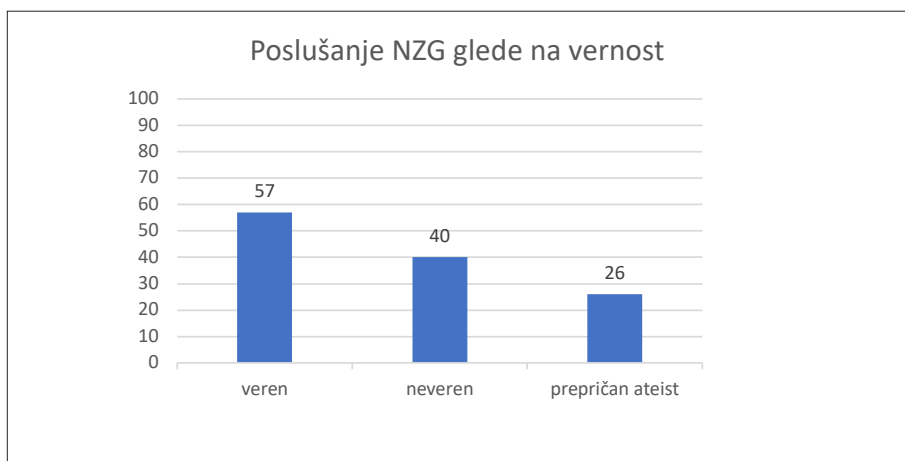
Naslednja spremenljivka, ki smo jo analizirali v odnosu do poslušanja narodnozabavne glasbe, je bila vernost. Anketirance smo pozvali, da naj se opredelijo za eno izmed treh kategorij: veren, neveren ali prepričan ateist, pri čemer so rezultati (graf 3.10) pokazali, da je narodnozabavna glasba najbolj priljubljena med tistimi, ki se opredeljujejo za verne (posluša jo 57 % respondentov), medtem ko so bili deleži pri nevernih (40 %) in prepričanih ateistih (26 %) precej manjši. Tudi skladno s tem lahko ugotovimo, da je narodnozabavna glasba priljubljena zlasti – ne pa izključno – med populacijo, ki je kulturno bolj tradicionalistično naravnana, pri čemer pa je seveda treba biti previden: vernost sama po sebi ni nujni prediktor tradicionalizma.

Da gre med poslušanjem narodnozabavne glasbe in vernostjo za močno povezavo, kaže tudi vrednost $p = 0,000$.

V raziskavi nas je nadalje zanimalo, v kakšnem odnosu je poslušanje narodnozabavne glasbe s političnimi identifikacijami. Anketirance smo tako pozvali, da naj se označijo na lestvici od 0 do 10, pri čemer 0 pomeni skrajno levo in 10 skrajno desno, potem pa smo te rezultate združili v tri skupine in jih križali s poslušanjem narodnozabavne glasbe. Skupine so bile: politična levica (anketiranci, ki so se na lestvici označili na pozicijah med 0 in 3), sredina (anketiranci, ki so se na lestvici označili na pozicijah med 4 in 6) in desnica (anketiranci, ki so se na lest-

ℓ ————— α ————— ℓ ————— ℓ

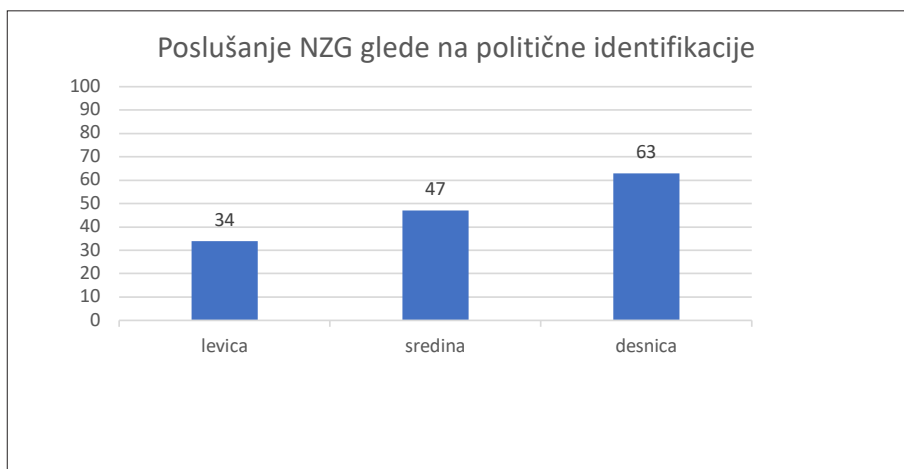
vici označili na pozicijah med 7 in 10). Rezultati (graf 3.11) so pokazali jasno ($p = 0,000$), vseeno pa tudi v tem primeru ne povsem določujočo povezavo med političnimi identifikacijami in poslušanjem narodnozabavne glasbe: medtem ko je 63 % respondentov, ki so se opredelili politično desno, odgovorilo, da posluša narodnozabavno glasbo, sta ta deleža na politični sredini (47 %) in levici (34 %) precej manjša.



Graf 3.10. Poslušanje NZG glede na vernost.

Pri tem pa je pomembno vprašanje tudi sociodemografska sestava navedenih političnih kategorij poslušalcev narodnozabavne glasbe. Zato smo se v analizi osredinili še na povezavo izobrazbe in starosti s političnimi identifikacijami pri poslušanju te glasbene zvrsti. Oba dejavnika sta se namreč izkazala kot pomembna pri opredeljevanju osnovnih značilnosti poslušalcev narodnozabavne glasbe. Tako lahko opazimo, da so med poslušalci narodnozabavne glasbe, ki se identificirajo s politično desnico in politično sredino, nekoliko bolj prisotni slabše izobraženi posamezniki (v prvem primeru je delež poslušalcev z osnovno šolo ali manj 12-odstoten in v drugem 10,5-odstoten), medtem ko je takšnih posameznikov med poslušalci, ki se politično nagibajo na levo, za polovico manj (6 %). V vseh političnih kategorijah sicer največji delež predstavljajo poslušalci s srednješolsko izobrazbo (na levici 37 %, v sredini 43 %, na desnici 32 %), v levo usmerjeni skupini poslušalcev narodnozabavne glasbe pa lahko opazimo najvišji delež tistih z visoko izobrazbo (36 %). V navezavi na starostno strukturo posameznih političnih kategorij med poslušalci narodnozabavne glasbe je pomembna ugotovitev, da med levo usmerjenimi poslušalci narodnozabavne glasbe prevladuje starejša populacija (60 % je starih 61 let ali več, medtem ko je delež takšnih na

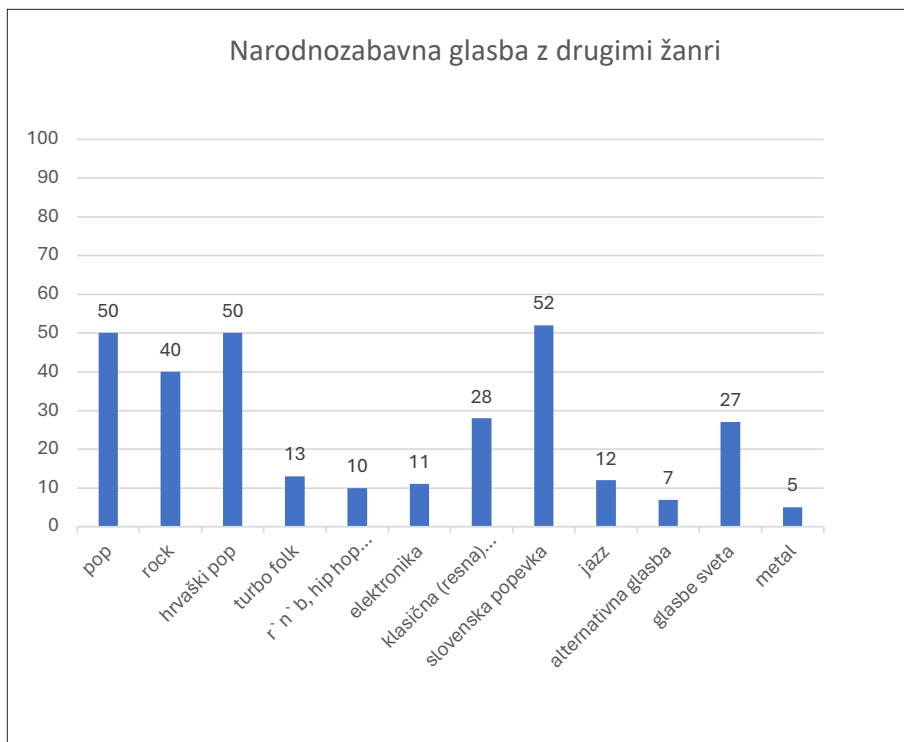
desnici 48,5 % in v sredini 42,5 %). Izračun povezav poslušanja narodnozabavne glasbe pa je v odnosu med izobrazbo in političnimi opredelitvami pa tudi v odnosu med starostjo in političnimi opredelitvami pokazal odsotnost statistično značilnih povezav.



Graf 3.11. Poslušanje NZG glede na politične identifikacije.

Čisto na koncu nas je zanimal še odnos med poslušanjem narodnozabavne glasbe in drugih žanrov. Tu so rezultati raziskave pokazali, da poslušalci narodnozabavne glasbe poleg te glasbene zvrsti najpogosteje poslušajo še slovensko popevko (52 % poslušalcev narodnozabavne glasbe posluša tudi slovensko popevko), pop (50 %) in hrvaški pop (50 %). Nekoliko manjši delež jih posluša tudi rock (40 %), drugi žanri pa se pojavljajo redkeje; v tej smeri izstopata zlasti metal, ki ga posluša samo 5 % poslušalcev narodnozabavne glasbe, in alternativni rock (7 %).

Iz rezultatov sklepamo, da se poslušanje narodnozabavne glasbe prekriva zlasti s poslušanjem različnih konvencionalnih glasbenih žanrov, pri čemer ne moremo spregledati še posebej močne povezave s slovensko popevko, ki sugerira, da narodnozabavno glasbo posluša zlasti populacija poudarjeno tradicionalistične oziroma nostalgичne kulturne orientacije, ki ji je pri glasbi najpomembnejše, da je domača (slovenska) oziroma da je strukturirana okrog dobro poznanih in razumljivih simbolnih registrov.



Graf 3.12. NZG z drugimi žanri.

SKLEP

O slovenski narodnozabavni glasbi kroži veliko stereotipov. Med ključnimi je predstava, da je to 'goveja' glasba, ki jo posluša zlasti manj izobražena in starejša populacija na podeželju. Ta predstava je veliko prispevala k izraziti nepriljubljenosti tega glasbenega žanra med mlajšo in bolj urbano populacijo v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja, v devetdesetih letih pa se je začel proces različnih zvočnih in slogovnih posodabljanj narodnozabavne glasbe, ki je še vedno v teku in ki v praksi verjetno pomeni, da ta glasbena zvrst pridobiva svoje privrženke tudi zunaj socialnih krogov, s katerim jo povezujemo v omenjenih stereotipih. O tem govorijo številna poročila o študentskih in drugih podobnih mladinskih zabavah, na katerih naj bi se vrtela tudi narodnozabavna glasba, vendar pa so to priložnostne in nesistematične informacije, iz katerih je težko sklepati o širših procesih. Da bi torej natančneje ugotovili, kakšna so v resnici aktualna občinstva slovenske narodnozabavne glasbe, smo

zasnovali pričujočo raziskavo, ki je pokazala, da omenjene predstave o tem žanru kot glasbi za manj izobraženo in starejšo populacijo na podeželju v precejšnji meri držijo, da pa stvari vseeno niso povsem enoznačne. Glede na rezultate tako lahko zatrdimo, da narodnozabavno glasbo res poslušajo zlasti starejši posamezniki (71 % respondentov), da pa je blizu tudi številnim mladim poslušalcem (36 % respondentov; v praksi to pomeni, da narodnozabavno glasbo posluša vsak tretji Slovenec, mlajši od 30 let, kar nikakor ni majhen delež). Podobno velja tudi za vse druge spremenljivke, tako da lahko ugotovimo, da to glasbeno zvrst posluša starejša in manj izobražena, bolj verna in politično bolj na desno nagnjena populacija na podeželju, da pa je ne poslušajo vsi posamezniki iz teh krogov ter da je vsaj do neke mere prisotna tudi med mlajšo in bolj izobraženo populacijo ter v mestih (čeprav je slednje izrazito zlasti med starejšimi).

Ker je naša raziskava občinstva slovenske narodnozabavne glasbe prva te vrste, žal ugotovitev ne moremo primerjati s stanjem v prejšnjih desetletjih, na osnovi česar bi lahko sklepali tudi o širših trendih (na primer o upadanju ali povečevanju priljubljenosti narodnozabavne glasbe pri različnih segmentih populacije). Izjema je že omenjeni podatek iz leta 1992, iz katerega je mogoče sklepati, da se je poslušanje tega glasbenega žanra v Sloveniji v nezamislivem deležu zmanjšalo (s 63 % populacije na 48 %). Naše interpretacije rezultatov so posledično omejene na bolj ali manj sinhrono primerjavo posamičnih deležev, pri čemer nas je med drugim zanimala tudi intenzivnost vpliva posamičnih spremenljivk. Če smo tako pri analizi ugotavljali, da spol dejansko nima vpliva na poslušanje narodnozabavne glasbe, za večino drugih spremenljivk velja, da sta na eni skrajnosti približno dve tretjini respondentov, na drugi pa ena. To vidimo na primer pri starosti (narodnozabavno glasbo posluša 71 % respondentov, starih nad 61 let, in 36 % respondentov, starih do 30 let), političnih identifikacijah (63 % desno opredeljenih respondentov in 34 % levo opredeljenih), vernosti (57 % vernih in 26 % prepričanih ateistov), kraju prebivanja (70 % respondentov z osamljenih kmetij in 26 % respondentov z velikih mest) in izobrazbi (69 % respondentov z osnovno šolo ali manj in 35 % z visoko izobrazbo ali višjo). Pomembna izjema je zgolj družbeni sloj, pri katerem smo ugotovili manjše razlike med skrajnostmi (narodnozabavno glasbo posluša 47 % respondentov, ki se umeščajo v nižji sloj, in 42 % tistih, ki se umeščajo v višjega). To je zanimiva podrobnost, saj avtorji pri raziskavah okusov vsaj od Pierra Bourdieuja (1994) naprej ugotavljajo povezanost kulturnih praks in estetskih izbir zlasti z razredno pripadnostjo, ob narodnozabavni glasbi pa to očitno ne velja, saj je njeno poslušanje veliko bolj kot z mestom v razredni strukturi povezano s starostjo, z vernostjo, s krajem prebivanja, z izobrazbo in s političnimi identifikacijami.

Kaj je razlog za to posebnost, lahko samo špekuliramo, in to v vsaj dveh smereh. Prva je povezana z razmeroma visoko stopnjo socialne nediferenciranosti Slovenije. Različne raziskave namreč kažejo (gl. Luthar, 2012, str. 17–19), da je Slovenija razredno ena izmed najmanj razslojenih držav v Evropi, saj je bila po podatkih Eurostata v letu 2020 (Eurostat) najvišja povprečna plača samo 3,3-krat višja od najnižje (evropsko povprečje je že vrsto let okoli ⁵⁾). Slovenija je po teh kazalnikih celo druga dohodkovno najbolj egalitarna država v Evropi, takoj za Slovaško, v praksi pa to pomeni, da zelo izrazitih in med seboj ločenih ekonomskih razredov pri nas očitno nimamo, tako da potem verjetno izostajajo tudi različne kulturne artikulacije, ki v bolj diferenciranih družbah meje med razredi utrjujejo oziroma poudarjajo.²³ Zaradi relativnega ekonomskega egalitarizma procesi družbene diferenciacije potekajo predvsem na polju kulturnih distinkcij, ki pa niso preprosto odvisni od družbenoekonomskih položajev in razmerij (Luthar, 2012, str. 19), ampak se vzpostavljajo na podlagi drugih demografskih in družbenih značilnosti. Med razlogi za razredno nediferenciranost Slovenije so zamudniški vzorci industrializacije in modernizacije, ki niso proizvedli izrazitega delavskega razreda (kot tudi ne omembe vrednega razreda domačih industrialcev), izseljevanje, izgoni ter navsezadnje poboji nemškega, italijanskega in domačega meščanstva po obeh vojnah (predvsem drugi), zaradi katerih je v slovenski družbi skoraj popolnoma prevladala podeželska, malomestna in v večja mesta priseljena podeželska populacija, svoje pa je prispevalo tudi obdobje socializma, v katerem si je oblast prizadevala razlike med sloji čim bolj zmanjšati. V povezavi z zadnjim verjetno ni nepomembno, da imajo prebivalci Slovenije na obdobje socializma pretežno dobre spomine (gl. Velikonja, 2009, str. 545; 2008, str. 83–84), tako da slovenska družba tudi po koncu socialistične ureditve ni ostala samo razmeroma homogena, ampak jo vse do danes zaznamuje tudi močen vpliv socialističnih vrednot, na primer visoko vrednotenje egalitarnosti (prim. Luthar, 2012, str. 18–19).

Druga mogoča smer razmišljanja o razmeroma majhnih razlikah med sloji pri poslušanju narodnozabavne glasbe izhaja iz predpostavke, da gre za žanr, ki uspešno nagovarja zelo različne segmente družbe. Glede na populistično naravnost te glasbe to ne bi bilo nemogoče, vendar pa smo videli, da rezultati raziskave na drugih točkah tega v glavnem ne potrjujejo, saj narodnozabavna glasba med številnimi segmenti populacije v resnici ni pretirano priljubljena (izra-

²³ Klasičen primer sta konzumiranje elitne umetnosti in izrazita distanca do različnih popularnih žanrov med višjimi razredi, ki jo je v svoji raziskavi prepoznal že omenjeni Pierre Bourdieu. Vse od Petersonove raziskave (1992) sicer prevladuje ocena, da je za sodobno elito značilna zlasti kulturna omnivornost: široko in neobremenjeno spremljanje zelo različnih kulturnih zvrsti in žanrov.

ziteje med bolj izobraženo, mlajšo, ateistično, politično levo usmerjeno in urbano populacijo). Skladno s tem ocenjujemo, da je zgoraj omenjena interpretacija, ki odsotnost razlik pri poslušanju narodnozabavne glasbe po slojih pojasnjuje z odsotnostjo izrazitih ekonomskih razredov v Sloveniji, verjetnejša, pri čemer pa je treba v tej povezavi poudariti, da tu ne gre le za odsotnost samo, ampak tudi za dejstvo, da so slovenski ekonomski razredi razmeroma novi, saj jih pred padcem socializma zaradi razlogov, ki smo jih omenili zgoraj, dejansko ni bilo oziroma so obstajali samo v zametkih. To omenjamo, ker je za različne kulturne artikulacije razrednih razlik značilno, da se formirajo razmeroma počasi, tako da je verjetno eden izmed razlogov za skoraj popolno odsotnost povezav med poslušanjem narodnozabavne glasbe in razredom tudi čas: dejstvo, da slovenski ekonomski razredi, kakršni koli so že, še niso formirali svojih habitusov.

Je pa pri tem treba biti previden. Pod splošnimi kategorijami se namreč lahko skrivajo tudi pomembne razlike. Na primer pri srednjem sloju, ob katerem običajno pomislimo na uradnike, učitelje, profesionalce srednjih ešalonov in podobno, v Sloveniji pa ga verjetno sestavljajo zelo različne skupine, od državnih uradnikov, za katere lahko poleg pripadnosti srednjemu dohodkovnemu razredu predvidevamo razmeroma visoko stopnjo izobrazbe, kulturnega kapitala, urbanosti in podobno, do primestnih obrtnikov, ki so ekonomsko prav tako tam nekje na sredini, vseeno pa po drugih značilnosti povsem drugačni od javnih uslužbencev: slabše izobraženi, z malo kulturnega kapitala, urbanosti in tako naprej. Hočemo reči: pod splošno kategorijo srednjega sloja, za katerega se je v raziskavi pokazalo, da narodnozabavno glasbo posluša vsak drugi respondent (50 % respondentov v vzorcu), se verjetno skrivajo zelo različne podskupine, ki so nemara močno formirane tudi na ravni habitusov (tako da lahko na primer pričakujemo, da je narodnozabavna glasba v skupini obrtnikov veliko bolj prisotna kot v skupini javnih uslužbencev), le da jih s splošno kategorijo »srednjega sloja« preprosto ne ujameмо. To zagato smo poskusili vsaj do neke mere razrešiti s križanjem poslušanja narodnozabavne glasbe in poklicnih razredov, za katero pa se je na koncu izkazalo, da ni veliko pomagalo, saj so bile kategorije poklicnih razredov zaradi mednarodne primerljivosti zasnovane po splošnejših evropskih modelih, ki posebnosti slovenske družbene strukture ne lovijo najbolje, tako da ob pregledovanju podatkov tudi tu nismo prepoznali zelo izrazitih razlik med posameznimi razredi.

Ker pa ti podatki in podatki o pripadnosti določenemu družbenemu sloju vseeno niso nepomembni ali neutemeljeni, ugotavljamo, da je poslušanje narodnozabavne glasbe v Sloveniji slojevsko precej neprofilirana praksa. Kot že omenjeno, lahko iz tega sklepamo tudi na mero neformiranosti razrednih habitusov v Sloveniji na splošno oziroma – to je zanimiva podrobnost – da je slovenska druž-

ba vsaj na ravni življenjskih slogov, okusov in podobno veliko bolj kot po razrednem merilu razdeljena po merilih starosti, kraja prebivanja, izobrazbe, političnih identifikacij in vernosti.

Vendar pa spet po tretji strani tudi ta diferenciacija, vsaj kolikor lahko sklepamo iz rezultatov analize poslušanja narodnozabavne glasbe, ni tako izrazita, kot bi nemara pričakovali. Spomnimo se: poslušanje narodnozabavne glasbe je pri večini omenjenih spremenljivk v razmerju približno dveh tretjin proti eni, kar v praksi pomeni, da so odvisnosti opazne, vseeno pa ne zelo izrazite. Skladno s tem bi bilo mogoče skleniti, da je poslušanje narodnozabavne glasbe v Sloveniji bolj vezano na podeželje in starejšo, manj izobraženo, bolj verno in politično na desno nagnjeno populacijo, da pa je prisotno tudi v drugih kategorijah, tako da lahko (ne)poslušanje tega glasbenega žanra z razmeroma visoko stopnjo gotovosti napovemo samo na skrajnostih (neke vrste webrovskih idealnih tipih): da narodnozabavne glasbe ne poslušajo, lahko tako utemeljeno predpostavljamo samo za posameznike srednje in mlajše generacije, ki hkrati živijo v večjih mestih (idealno v Ljubljani), niso verni, so visokoizobraženi in so politično nagnjeni na levo. Da ta glasbeni žanr poslušajo, lahko nasprotno z veliko verjetnostjo napovemo zgolj za vse tiste posameznike, ki so starejši, živijo na podeželju, volijo politično desnico, so nižje izobraženi in so verni.

Na tej točki sicer lahko v razpravo pritegnemo še ugotovitve iz naše raziskave simbolnega imaginarija sodobne slovenske narodnozabavne glasbe (Stanković, 2021). Tam se je namreč pokazalo, da je sodobna narodnozabavna glasba vsaj na ravni pomenov kljub nezanemarljivi modernizaciji njene ikonografije v resnici zelo stabilen žanr, saj se v skladbah pojavlja zgolj zelo omejen nabor motivov, lokacij, slogovnih prvin, družbenih skupin in podobno. Med najpomembnejšimi izmed teh so: romantična ljubezen, pozitivna naravnost oziroma sklici na novodobno duhovnost, urejenost, majhna mesta, dobra volja, uniformiranost, avtomobili kot označevalci posameznikove identitete, odsotnost kakršnih koli odstopanj od dominantnega kulturnega vzorca in vsesplošna nekonfliktnost (gl. Stanković, 2021). V naši razpravi smo iz tega izpeljali sklep, da je sodobna slovenska narodnozabavna glasba kljub različnim prvinam, ki jo na prvi pogled modernizirajo (v prvi vrsti gre tu za sodobno ikonografijo), v resnici žanr s poudarjeno tradicionalistično simbolno strukturo: preprosto, koherentno, enoznačno in harmonično. Vse to omenjamo, ker lahko te ugotovitve povežemo z ugotovitvami pričujoče raziskave, v prvi vrsti z dejstvom, da narodnozabavno glasbo posluša zlasti slabše izobražena, starejša, verna in politično na desno nagnjena populacija s podeželja. Eno z drugim namreč pomeni dvoje. Najprej gre za preprosto, a hkrati nikakor ne spodbudno dejstvo, da nezanemarljivo velik del slovenske populacije (48 % vseh

respondentov) še vedno – tako rekoč sredi 21. stoletja – posluša glasbeni žanr, ki se vrti okrog izrazito tradicionalistične simbolne strukture. To je namreč lahko resen razvojni problem, saj tovrstne simbolne strukture močno omejujejo zmožnost družb, da se dovolj uspešno odzivajo na različne ekonomske, kulturne, socialne²⁴ in druge izzive modernosti oziroma postmodernosti. Navsezadnje je za sodobne razvite družbe značilna zelo visoka stopnja semantične kompleksnosti, bolj tradicionalne simbolne strukture pa so, ravno nasprotno, utemeljene na semantični preprostosti in preglednosti, kar v praksi pomeni, da se s semantično kompleksnostjo težko spoprijemajo.

In drugič, dejstvo, da narodnozabavno glasbo poslušajo zlasti nizko izobraženi in starejši posamezniki s podeželja itn., je težava tudi kot dejavnik povečevanja razrednih razlik v družbi. V mislih imamo podrobnost, da preprost simbolni imaginarij slovenske narodnozabavne glasbe, ki se tako ali drugače vrti okrog romaniziranega *Gemeinschafta* in očitno naslavlja zlasti populacijo na družbenih robovih, prej ali slej pomeni, da se bodo z izzivi dinamične in semantično kompleksne ekonomije, v prvi vrsti vedno pomembnejših kvartarnega in kvintarnega sektorja, še posebej težko spopadali posamezniki, ki so že tako slabo prilagojeni na izzive postsocialistične tranzicije oz. neoliberalnega tržnega gospodarstva. To seveda ni dobro, tako da lahko sklenemo, da je sodobna narodnozabavna glasba očitno vsaj v kakšnem segmentu povezana s širšimi procesi ekonomskega in navsezadnje tudi kulturnega razslojevanja v postsocialistični Sloveniji in je hkrati trenutek utrjevanja te razslojenosti. V povezavi s prvim imamo v mislih dejstvo, da ta glasba s svojimi idealiziranimi podobami življenja v majhnih mestih ali na podeželju posameznike, ki v procesu tranzicije izgubljajo največ, tolaži, da v resnici živimo v zelo prijetnem in harmoničnem svetu, v povezavi z drugim pa, da ta glasba ljudi ne le tolaži, ampak jih tudi utrjuje v preprostem simbolnem imaginariju, s pomočjo katerega se bodo še toliko težje izkopali iz robnih družbenih razmer.

Pri tem moramo sicer nemudoma poudariti, da vse omenjeno ne pomeni, da je sodobna slovenska narodnozabavna glasba inherentno problematična: strogo gledano, bi dovolj podrobna analiza njenih glasbenih in simbolnih konvencij v tem žanru verjetno identificirala tudi kakšne subverzivne ali emancipatorne elemente. Še ena omejitev pričujoče raziskave so – kot že omenjeno – mogoče ne najbolj posrečeno oblikovani družbeni in poklicni razredi v vprašalniku, ki smo ga uporabljali. Tudi tu moramo dopustiti, da bodo morebitne dodatne raziskave pokazale na vsaj nekoliko drugačne relacije, kot smo jih prepoznali sami.

²⁴ Pri zadnjem gre zlasti za pravice različnih skupin, ki so v tradicionalnih simbolnih redih običajno marginalizirane (ženske, homoseksualci, imigranti in druge družbene manjšine).

Zanimivo bi bilo še izvedeti, kaj natančno poslušalce pri narodnozabavni glasbi priteguje (oziroma nasprotno, kaj jih odbija): glasba, razpoloženje, besedila, ikonografija, kostumi? Tako bo za vsaj približno dokončne odgovore na vprašanja, ki smo jih tu odprli, treba nadaljevati analize, ne glede na vse to pa se zdi, da je pri razmislekih o sodobni slovenski narodnozabavni glasbi različne vidike njene vpletenosti v procese reprodukcije širših družbenih relacij težko ne opaziti.

Prispevek je prilagojena različica naslednjega članka, objavljenega v reviji Družboslovne razprave: STANKOVIČ, Peter in Robert BOBNIČ (2022): Občinstva sodobne slovenske narodnozabavne glasbe v kulturološki perspektivi. Družboslovne razprave, 38 (100), str. 131–162.

LITERATURA IN VIRI

- ADORNO, Theodor W. (1996): On popular music. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): On Record: Rock, Pop & the Written Word, str. 301–314. London: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (1994): Distinction. A Social Critique of the Judgement and Taste. London: Routledge.
- EUROSTAT. Dostopno prek: <https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/tespm151/default/table?lang=en> (12. 8. 2022).
- FRITH, Simon in Andrew GOODWIN (1996): Groundworks. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): On Record: Rock, Pop & the Written Word: str. 1–3. London: Routledge.
- HAFNER - FINK, Mitja, Slavko KURDIJA, Brina MALNAR, Samo UHAN in Peter STANKOVIČ (2022): Slovensko javno mnenje 2021/1 – Poročilo o izvedbi raziskave in sumarni pregled rezultatov. Ljubljana: Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- HORTON, David (1996): The Dialogue of courtship in popular song. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): On Record: Rock, Pop & the Written Word: str. 14–26. London: Routledge.
- LUTHAR, Breda (2012): Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji: simbolne meje v egalitarni družbi. Družboslovne razprave, XXVIII (71), str. 13–37.
- McROBBIE, Angela (1996): Rock and sexuality. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): On Record: Rock, Pop & the Written Word, str. 371–389. London: Routledge.
- NEGUS, Keith (2009): Popular Music in Theory. An Introduction. Cambridge in Oxford: Polity Press in Blackwell Publishing, Ltd.
- PETERSON, Richard A. (1992): Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore. Poetics, IV (21), str. 243–258.
- RIESMAN, David (1996): Listening to popular music. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): On Record: Rock, Pop & the Written Word, str. 5–13. London: Routledge.

- SHUKER, Roy (1997): *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- STANKOVIĆ, Peter (2014): When alternative ends up as mainstream: Slovene popular music as cultural heritage. *International Journal of Heritage Studies*, XX (3), str. 297–315.
- (2015): Rustic obsessions: the role of Slovenian folk pop in the Slovenian national imaginary. *International Journal of Cultural Studies*, XVIII (6), str. 645–660.
- (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: Založba FDV.
- THORNTON, Sarah (1995): *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- TOŠ, Niko, Slavko SPLICHAL, Stane SAKSIDA, Sandra BAŠIČ, Breda LUTHAR, Mitja HAFNER-FINK, Mitja, Samo UHAN, in Slavko KURDIJA, (1992): *Slovensko javno mnenje 1992*. Ljubljana: CJMMK – Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani. Dostopno prek: <https://www.adp.fdv.uni-lj.si/opisi/media92/> (25. 4. 2021).
- VELIKONJA, Mitja (2008): *Titostalgija. Študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- (2009): Lost in transition: nostalgia for socialism in post-socialist countries. *East European Politics and Societies*, XXIII (4), str. 535–551.

4.

GENERACIJSKE RAZLIKE

OBČINSTEV V ODNOSU DO SLOVENSKE

NARODNOZABAVNE GLASBE

Ksenija Šabec



Danes je znano, da so recepcije glasbe in glasbeni okusi odvisni od številnih dejavnikov: etničnosti, družbenega razreda, spola, osebnosti, nostalgije ... Toda še do 60. let 20. stoletja je veljalo (napačno) prepričanje, da je glasbeno zaznavanje ob vsej kreativnosti, ki jo glasba premore, edini dejavnik, ki se ne spreminja, čeprav so ravno evlucijske spremembe glasbene percepcije tiste, ki spodbujajo razvoj ustvarjalnosti v glasbi (Lissa, 1965, str. 273). Po mnenju nekaterih avtorjev (North, 2010; Davies idr., 2022) je starost najpomembnejši dejavnik, ki vpliva na recepcije glasbe. Raziskave o glasbenih preferencah občinstev iz različnih starostnih obdobjih sicer kažejo nasprotujoče si rezultate, pri čemer je točka strinjanja,

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

da ima grafični prikaz glasbenih preferenc v odvisnosti od starosti obliko obrnjenega U, ni pa strinjanja glede obdobja, ki naj bi najbolj zaznamovalo glasbeni okus posameznika oziroma po katerem bi bili ljudje najbolj glasbeno nostalgичni. Davies idr. (2022) dokazujejo, da ljudje dajejo prednost glasbi, ki so ji bili izpostavljeni v pozni adolescenci in zgodnji odrasli dobi. Zapisano drugače, verjetneje je, da bo glasba iz tega obdobja poslušanja bolj oz. celo najbolj priljubljena tudi v poznejši starosti.

Ugotovljeno je že bilo, da je interakcija med glasbo in nacionalno identiteto še posebej intenzivna v tistih glasbenih izrazih, ki jih nacionalna skupnost oziroma njeni (običajno večinski) pripadniki prepoznavajo kot tradicionalne ali nanašajoč se na tradicijo, na katero se nacionalna identiteta tako izrazito in pogosto sklicuje. Prva med njimi je gotovo tradicionalna ljudska glasba, sledi pa ji – vsaj v slovenskem kontekstu – narodnozabavna glasba. Pravo vprašanje, ki bi si ga morali zastaviti, torej ni, kaj (popularna) glasba razkriva o 'ljudeh/ljudstvu', ampak kako jih konstruira. Glasbo namreč lahko prepoznavamo tudi kot mehanizem vira, v katerem in prek katerega sta proizvedena delovanje in identiteta sama (De Nora, 2000, str. 4–5). Njun odnos je recipročen, pri čemer glasba služi kot predloga, na podlagi katere se ustvarjajo in vzdržujejo občutki, percepcije, reprezentacije in družbene situacije. Glasba je potem nekakšen referent (z različnimi stopnjami konvencionalnih konotacij in različno intenziteto vnaprej vzpostavljenih razmerij z neglasbenimi konteksti), ki služi pojasnitvi sicer potencialno polisemičnih neglasbenih pojavov (npr. družbenih okoliščin, identitet, razpoloženj itn.; De Nora, 2000, str. 44). Bistveno pri tem pa je, da so glasbeni prejemniki, občinstva, torej, tista, ki vzpostavljajo omenjene povezave med družbenim življenjem, kulturo, svojimi identitetami in glasbo ter jih delajo vidne, ali z drugimi besedami, glasbeni material je aktivna sestavina v procesu izgrajevanja neke identitete s tem, ko se občinstva 'najdejo' v posameznih glasbenih strukturah. Uporaba glasbe na ta način, kot neke vrste ogledala za samopercepcijo, je običajen vidik izgrajevanja identitete v vsakdanjem življenju (De Nora, 2000, str. 68).

Namen študije je ugotoviti, katere so morebitne medgeneracijske razlike pri recepciji slovenske narodnozabavne glasbe in ali je mogoče detektirati tudi notranjo heterogenost posameznih generacijskih oz. starostnih skupin, torej obstoj intrageneracijskih distinkcij, ali pa te delujejo razmeroma homogeno, in kateri so razlogi njihovih pojavljanj, nadalje, kakšno je razmerje med različnimi generacijskimi skupinami in slovensko narodnozabavno glasbo ter kaj potencialno obstoječe razlike pomenijo za razumevanje žanra slovenske narodnozabavne glasbe in njenega vrednotnega povezovanja z nacionalno identiteto in s slovensko tradicijo. V prvem delu tega prispevka nas bo zato zanimal odnos različnih starostnih

skupin do glasbe – v našem primeru slovenske narodnozabavne glasbe (NZG) – njihove percepcije povezave med NZG in slovensko nacionalno identiteto, državo in tradicijo. V drugem delu bo prispevek metodološko utemeljen na analizi podatkov javnomnenjske raziskave Slovensko javno mnenje 2021/1 (Hafner - Fink idr., 2022) o odnosu do popularne glasbe in interpretaciji empiričnih rezultatov, pridobljenih z izvedbo dvanajstih fokusnih skupin, ki so bile izpeljane v okviru raziskovalnega projekta o slovenski narodnozabavni glasbi. Pri tem nas bodo zanimale generacijske razlike odnosa treh starostnih skupin v odrasli dobi (18–30 let, 31–60 let in nad 61 let) do slovenske narodnozabavne glasbe ter njihovega zaznavanja povezave slovenske narodnozabavne glasbe s slovensko nacionalno identiteto, državo in tradicijo.

GLASBENE PREFERENCE IN STAROSTNI TRENDI

Skoraj samoumevno se zdi, da ima z vidika starosti glasba največji vpliv prav na mlade ljudi. Tudi številne študije dosledno kažejo, da mladi pripisujejo glasbi bistveno večji pomen kot oblačilom, filmom, knjigam, revijam, računalniškim igram, televiziji in športu (Lonsdale in North, 2011; North, Hargreaves in Hargreaves, 2004; Rentfrow in Gosling, 2003 v Bonneville - Roussy idr., 2013). Poslušanje glasbe mladim v obdobju identitetne negotovosti predstavlja mehanizem za uravnavanje čustev, vrstniško mreženje in vrednotno samoizražanje, pri čemer glasbo poslušajo v različnih okoljih: javnih, zasebnih, družabnih in v samoti. Veliko manj od vpliva glasbe na mladostnike pa je raziskana vloga glasbe v preostalih, zlati poznejših življenjskih obdobjih, ko se posameznikove identitete konsolidirajo in ko začne posameznik prevzemati drugačne družbene vloge oziroma so si njihove ugotovitve vsaj navidezno celo protislovne. Lonsdale in North (2011 v Bonneville - Roussy idr., 2013, str. 703) sta tako poročala, da je za ljudi, starejše od 30 let, glasba v primerjavi z mladostniki manj pomembna, medtem ko je Laukka (2007 v Bonneville - Roussy idr., 2013, str. 703–704) ugotavljal, da je za odrasle okoli 65. leta starosti glasba pomembnejša kot kadar koli prej v njihovem življenju. To protislovje je mogoče pojasniti z različnimi vlogami, ki jih glasba ima v posameznih življenjskih obdobjih. Kot že omenjeno, je za mladostnike glasba najpomembnejša v (samo)identifikacijskem, osebnostnem in v medvrstniškem smislu, medtem ko starejšim predstavlja predvsem sredstvo spominjanja in osmišljanja preteklih in tudi trenutnih življenjskih potekov.

Da bi zapolnili ta raziskovalni vidik o vlogi glasbe, predvsem v poznejših odraslih dobah (srednja leta in pozneje), so Bonneville - Roussy idr. (2017) na podlagi

preteklih tujih in lastnih študij razvili t. i. skupen integriran model glasbenega okusa oz. glasbenih preferenc v odrasli dobi (*Music Preferences in Adulthood Model* (MPAM)), pri čemer je najprej potrebna definicija odraslosti. Glede na splošno sprejet najnižji prag vstopa v odraslost, ki je določen z volilno pravico, to pa je običajno 18 let, je odraslost nadalje razdeljena v tri (zgodnja, srednja in pozna odraslost) (Marjanovič Umek idr., 2004) ali štiri obdobja (porajajoča se (18–25 let), mlada (26–39 let), srednja (40–65) in starejša odraslost (65+ let) (Erikson, 1959). Toda definicija odraslosti pravzaprav odpira širše vprašanje obstoja generacijskih pripadnosti in razlik, ki jih naslavlja tudi ta prispevek.

Generacija je pojem, ki je predmet veliko socioloških, kulturoloških ter drugih znanstvenih in strokovnih razprav. Kot pravi Bryan S. Turner (v Mitchell, 2019, str. 9), obstajata dva epistemološka pristopa k njeni definiciji: prvi jo identificira kot »kohorto posameznikov, ki so rojeni v določenem času,« drugi pa kot koncept »generacijskih kultur in zavesti, pri čemer je specifičen datum (rojstva, op. a.) kohorte manj pomemben od njenega splošnega zgodovinskega konteksta«. Alistair Thomson opozarja, da je povezovanje obdobja rojstva tvegano neposredno povezovati s pojmom generacije. Oblikovanje generacije, pravi (v Mitchell, 2019, str. 9), zahteva njeno kolektivno prepoznavnost in artikuliranost med njenim nastankom, v odnosih pa tudi v praksah in načinih njenega prebivanja, ne nazadnje pa v definiranju na strani drugih, zlasti starejših generacij. Generacija tako zavestno vzdržuje svojo identiteto ter je kot taka identificirana v širšem družbenem in kulturnem okolju. Tovrsten konstruktivističen pristop k pojmu generacije se je v teoriji nedvomno izkazal za bolj vznemirljivega od demografskega, še posebej pa je nov zagon dobil v razpravah o generacijskih kulturah v poznih petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja, v katerih je pomembno vlogo igrala tudi (popularna) glasba. Artikulacija lastništva nad določeno glasbeno zvrstjo, ki jo je posamezna generacija označila za »svojo«, je namreč pomembno vitalizirala generacijsko identiteto. Se pa težava pojavi z razmejenostjo med posameznimi generacijami. Po mnenju nekaterih je bilo namreč generacije in razlike med njimi veliko lažje definirati v povojnem obdobju kot pa pozneje, ko so postale opaznejše tudi intra- oziroma znotrajgeneracijske razlike, in to pogosto prav na področju glasbenega okusa. Privrženci Elvisa Presleyja zato pogosto niso nujno sovpadali z občinstvi skupine The Beatles nekaj let pozneje. Skratka, le nekaj let razlike lahko igra pomembno vlogo v spremenjenih glasbenih preferencah znotraj sicer iste starostne skupine. Razlogov za te intrageneracijske razlike je več: socialno-ekonomski (zgodnejša zaposlitev ali daljši čas izobraževanja), izobrazbeni, razredni, zakonski (poročeni ali samski ...), rasni, etnični, subkulturni, potrošniški itn. Skratka, lahko zapišemo, da so generacijske kohorte kljub nekaterim skupnim značilnostim razmeroma amorfne kategorije, pri katerih je izključno demografski

pristop lahko precej zavajajoč ali celo napačen; še toliko bolj morebiti to velja za mlajše generacije v zadnjem obdobju, čeprav ostaja zanimivo vprašanje, ali so sodobne tehnologije in digitalne potrošniške prakse bolj element njihovega poenotenja ali razdvajanja. Nekaj podobnega bi najbrž veljalo tudi za odnos do popularne glasbe, ki obsega izjemno širok nabor različnih glasbenih žanrov, zaradi česar bi bilo precej tvegano domnevati o obstoju neposredne korelacije samo med starostjo in popularnoglasiškim okusom. Nedvomno pa drži, da je prav proces drugačenja med različnimi generacijami, ne glede na to, koliko so te same po sebi notranje heterogene, trenutek identifikacije 'druge' generacije. S krepitvijo razprav o generacijskih razlikah od poznih 50. let prejšnjega stoletja naprej so bile tako starejše generacije pogosto opredeljene na način izključevanja, torej kot 'nemlade', k temu pa je treba dodati še t. i. 'srednjo generacijo', ki zajema tiste, ki izražajo afiniteto do glasbenih preferenc mladih, in tiste, ki so do njih indiferentni ali odklonilni. In ne nazadnje, v razprave o med- in znotrajgeneracijskih razlikah je nujno treba vključiti tudi individualni trenutek, torej osebne lastnosti, interese, izkušnje, življenjske sloge in prakse, ki na kompleksen način sovplivajo na družbene in kulturne kontekste in situacije, v katerih si generacije nenehoma izpogajajo svoje specifičnosti, same pa ostajajo prepuščene samo fleksibilni definiciji »zavestno artikuliranih kulturnih konstruktov« (Mitchell, 2019, str. 13).

V prispevku že omenjeni model glasbenih preferenc torej skuša razložiti spremembe in mehanizme sprememb glasbenega okusa v odraslem obdobju, pri čemer so poslušalec (njegove individualne značilnosti, kot so: starost, spol, izobrazba, vrednote ...), družbeno-psihološke situacije in konteksti poslušanja (socialne mreže, kultura, medosebne interakcije ...) ter glasba (zaznavanje glasbene strukture, dinamike, ritma, harmonije ...) najvplivnejše spremenljivke glasbenega odziva občinstev. Model nadalje predpostavlja, da te kontekstualne, individualne in glasbene spremenljivke, od katerih sta prvi dve zunanji glede na glasbo, tretja pa je notranja, torej inherentna glasbi, določajo in prispevajo k oblikovanju glasbenih preferenc v odraslosti v odvisnosti od starosti in glasbenega okusa. S tem avtorji modela,²⁵ ki so ga razvili na podlagi različnih kvantitativnih in kvalitativnih merjenj, spodbijajo nekatere pretekle ugotovitve in kažejo, da se glasbene preference razvijajo in spreminjajo tudi v poznejši odraslosti (avtorji modela so odraslost razdelili v prej omenjena štiri podobdobja) in torej niso fiksno determi-

²⁵ Bonneville - Roussy idr. (2017) so analizirali 51 glasbenih posnetkov, ki so jih razdelili v 17 žanrov, te pa so na podlagi rezultatov multivariatne analize nadalje združili v pet dimenzij glasbenih okusov: 1) klasično (klasična glasba in opera); 2) jazzovsko (blues, funk, jazz, latino in reggae); 3) sodobno/urbano (elektronska, hiphop); 4) intenzivno (heavy metal, punk, rock) in 5) nezahtevno (r'n'b, soul, ambientalna, pop).

nirane v obdobju adolescence oziroma mlade odraslosti, ampak se z leti razvijajo in se zdijo pomembne za ljudi različnih starosti. Preference za sodobno in intenzivno glasbo so se z leti sicer zmanjšale, povečal pa se je okus za jazzovske in nezahtevne glasbene žanre, medtem ko je okus za klasično glasbo ostal precej stabilen. Sklepati je torej mogoče, da obstajajo trije normativni starostni trendi v glasbi v odrasli dobi, za katere se zdi, da so odporni na razlike v metodah: to je glasba, ki ji dajejo prednost v obdobju porajanja odraslosti, glasba, ki je s starostjo stabilna, in glasba, ki jo imajo raje odrasli v srednjih letih (Bonneville - Roussy idr., 2017, str. 386).

Glasbene preference, ki naj bi prevladovale tudi v odraslosti, so po mnenju več avtorjev pridobljene v obdobju od pozne adolescence do porajajoče se odraslosti, in sicer okoli 23. leta starosti (Holbrook in Schindler, 1989, str. 122), vendar pa Davies idr. v svoji študiji iz leta 2022 (str. 688–689) dokazujejo, da se je zaradi pospešenega razvoja digitalne glasbene potrošnje z olajšanim dostopom, s pretočnim predvajanjem in z izpopolnjenimi algoritmi, ki omogočajo izrazito individualno izbiro glasbe, zelo razširil nabor raznovrstne glasbe, ki je poslušalcem na voljo, s tem pa se je posledično zgodil tudi premik v starosti, ki predstavlja preferenčni vrh glede popularne glasbe. Na podlagi svojih rezultatov ugotavljajo, da je preferenčni vrh že pri 16–17 letih. To pomeni, da imajo posamezniki tudi pozneje v svojem življenju najraje glasbo iz obdobja od sredine do svojih poznih najstniških let, v manjši meri pa glasbo iz obdobja pred tem časom in po njem. Toda čeprav pomen glasbe po obdobju mladostništva upade in se ji namenja manj časa kot prej ter pridobi v poznejših življenjskih obdobjih drugačne vloge, se glasbene preference seveda razvijajo tudi v odrasli dobi. Mladi odrasli in odrasli v srednjih letih namreč še vedno menijo, da je glasba pomemben del njihovega življenja. Po ugotovitvah Bonneville - Roussy idr. (2013, str. 714) mladi poslušajo glasbo v različnih situacijah in kontekstih, medtem ko odrasli glasbo običajno poslušajo pretežno zasebno z namenom čustvene regulacije ali stimulacije. Nedvomno pa bi bilo zanimivo preučevati tudi, ali se je pomen glasbe za mlade zaradi že omenjene digitalne glasbene potrošnje nemara v zadnjih letih celo zmanjšal in ne samo spremenil, kot nakazujejo nekatere raziskave s tega področja (Bennett in Bennett, 2024).

PRILJUBLJENOST SLOVENSKE NARODNOZABAVNE GLASBE IN ŠTUDIJE OBČINSTEV

Raziskave starostnih trendov v glasbenih preferencah različnih občinstev vsaj v mednarodnem okolju v zadnjih desetletjih niso več tako zelo redke, medtem ko jih

v slovenskem prostoru ni v izobilju, še posebej z vidika tistih glasbenih žanrov, ki ne sodijo med alternativne oz. *mainstreamovske*. Kot ugotavlja Stanković (2014, str. 305), so eksplicitno *nemainstreamovski* glasbeni žanri v Sloveniji tisti, ki so prikazani kot ‚slovenska popularna glasba‘, to pa je na eni strani narodnozabavna glasba in njene izpeljanke, jazz, slovenska popevka ter rock in punk, ki se jih na sicer različne načine konstitutivno povezuje z nacionalno identiteto, s slovenskim osamosvajanjem in političnim potencialom, ki so ga posamezni izmed teh žanrov nosili med nasprotovanjem jugoslovanskemu režimu, zlasti od 70. let 20. stoletja naprej, medtem ko je pop(ularna) glasba implicitno opremljena s slabšalnimi konotacijami.

Vendar pa kljub popularnosti slovenske narodnozabavne glasbe na eni strani ter njene konstitutivne vloge v gradnji in vzdrževanju slovenske nacionalne identitete na drugi ta do pred kratkim ni bila deležna znanstvenoraziskovalne pozornosti, kot bi si jo sicer zaslužila. K temu je gotovo pripomoglo dejstvo, da so se institucionalna ter umetniškoustvarjalna in poustvarjalna sfera distancirale od priljubljenih glasbenih praks, medtem ko so širše množice narodnozabavni žanr nemudoma prepoznale kot ‚svojo‘, ‚narodno‘ ali ‚domačo‘ glasbo. Še več, Muršič celo trdi, da je narodnozabavno glasbo na Slovenskem mogoče detektirati kot ključno manifestacijo (glasbene) hegemonije (Muršič, 2000, str. 343). Tudi sicer je njen status ‚begajoč‘: gre za komercialni popularnoglasbeni žanr, ki mu je od leta 2017 tudi formalno pripisana kulturnodediščinska vloga, saj je vpisan na seznam registriranih enot nesnovne kulturne dediščine z utemeljitvijo, da gre sicer za »sodoben pojav naše glasbene kulture«, ki je »pomemben element slovenske kulturne dediščine in nacionalne identitete. Je del številnih šeg in navad Slovencev tako doma kot po svetu« (RNKD, 2017).

Toda kot ugotavljajo Bobnič idr. (gl. prvo poglavje), je k temu, da je bil ta glasbeni žanr sprejet kot nacionalen in tradicionalen kljub njegovi sodobnosti, pripomogla podpora množičnih medijev, vključno z javnimi, s komercialnimi ter z lokalnimi radijskimi in televizijskimi postajami, in to še posebej po razpadu Jugoslavije, pozneje tudi družbenih medijev, osnovno- in srednješolskih učbenikov, glasbenih festivalov, muzejev²⁶ itn. Samo ob ideološki in institucionalni podpori ter reprodukciji lahko namreč neka izumljena tradicija postane ‚avtentična‘. Ob tem je treba omeniti, da slovenska narodnozabavna glasba nikoli ni bila niti homogena niti statična, ampak vsebuje številne lokalne tradicije, vrste instrumentov (klavirska : diatonična harmonika) in je seveda dovzetna tudi za prevzemanje iz drugih

²⁶ Npr. Muzej Avsenik v Begunjah na Gorenjskem ter Muzej Lojzeta Slaka in Toneta Pavčka v Mirni Peči, en pa je še v gradnji, (glej tudi 5. poglavje).

glasbenih žanrov, med drugim ob koncu prvega desetletja 21. stoletja iz turbofolka, kar je pritegnilo k poslušanju tudi mlajše in urbane generacije občinstev (Stanković, 2021, str. 24–25).

V širšem kontekstu analize kulturne potrošnje in njene družbene distribucije, ki je ni več mogoče utemeljevati na binarnem nasprotju med visoko in popularno kulturo, ker sta današnja popularna kultura in kultura vsakdanjega življenja ključni za prakse razredne distinkcije, ampak je treba upoštevati notranjo diferenciranost same popularne kulture pa tudi druge prakse iz vsakdanjega življenja (šport, hrana, počitnice ...), ki jih elite uporabljajo v mikropolitikah kulturne distinkcije, je treba omeniti tudi študijo Brede Luthar (2012) o vlogi kulturnega, torej neekonomskega kapitala v konstituiranju in reprodukciji družbene neenakosti. Njena empirična analiza, izvedena na reprezentativnem vzorcu prebivalcev Ljubljane in Maribora, je pokazala na obstoj petih razrednokulturnih formacij,²⁷ pri katerih je prav glasba tisto področje kulture, »kjer so tradicionalne hierarhije estetskega vrednotenja najbolj utrjene« (Luthar, 2012, str. 22). Avtorica tako ugotavlja, da je narodnozabavna glasba najvišjo oceno dobila pri domačijem tipu, sledi mu pasivni domačijski tip, nato sredinska elita, najnižjo naklonjenost tej glasbi pa izražata komercialni tip in intelektualna elita. Z vidika vloge starosti v izbranih kulturnih preferencah, kompetencah in okusih je zanimiva ugotovitev, da je ta (skupaj z razredom, s spolom in z etnično pripadnostjo) pogojena s poklicnim razredom,²⁸ pri čemer se generacijske, spolne in etnične razlike v kulturnih preferencah in potrošnji najmočneje izražajo v nižjih poklicnorazrednih kategorijah. V omenjeni študiji so to trije kulturni tipi (komercialni, domačijski in pasivni domačijski), ki se uvrščajo v nižji ali nižji srednji razred in za katere velja, »da generacijske, spolne, etnične in regionalne distinkcije pomembno okrepijo učinek razrednih razlik oz., nasprotno, biti nižjega razreda podpre učinek spola, generacije in etnične pripadnosti« (Luthar, 2012, str. 29).

S starostnega vidika se je kvalitativnega preučevanja občinstev in njihovih percepcij estetike popularne glasbe v Sloveniji lotila Majsova (2016), ki je na podlagi diskurzivne analize 150 izpeljanih polstrukturiranih intervjujev s predstavniki treh starostnih skupin²⁹ iz različnih slovenskih pokrajin ugotovila, da so nji-

²⁷ Intelektualna elita (A), sredinska elita (B), komercialni tip, domačijski tip in pasivni domačijski tip.

²⁸ Upoštevajoč zgoščeno Goldthorpovo razredno shemo (ESeC) višjega srednjega, srednjega, spodnjega srednjega in spodnjega razreda (Luthar, 2012, str. 25).

²⁹ 1. starostna skupina je zajemala intervjuvance, rojene pred letom 1951 (stari 62 let in več), 2. rojene med letoma 1951 in 1981 (stari 32–61 let), ter 3. rojene po letu 1981 (stari 18–31 let).

hove konceptualizacije percepcije popularne glasbe razmeroma fleksibilne in indikativne za druge kulturne in družbene trende. Najbolj reflektirane in elaborirane odgovore o popularni glasbi, njenem transformativnem družbenem potencialu (nanašajoč se zlasti na popularno glasbo v Sloveniji v 70. in 80. letih 20. stoletja), kohezivni vlogi v družbi in o njeni izraznosti je bilo zaznati med t. i. srednjo generacijo (32–61 let). Udeleženci iz te starostne skupine so glasbo tudi najpogostejše in najpreciznejše opisovali kot »univerzalni jezik« ter kot »zvočno ozadje«. Mlajše občinstvo (18–31 let) je izkazovalo bistveno drugačen odnos do glasbe; to namreč dojemajo kot veliko bolj individualen, subjektiven fenomen, pogosto asociiran s slušalkami in z vsakodnevnimi ali monotonimi dejavnostmi, sicer vseprisoten, a obenem diskreten. Prav tako kažejo toleranco in naklonjenost širšemu naboru glasbenih žanrov, mnogi med njimi pa se osredinjajo na sposobnost glasbe, da »prenaša sporočila«, »spodbuja k razmišljanju« in ekspresivnosti. Čeprav veliko mlajših intervjuvancev kaže veliko strast do glasbe, o njej ne znajo ali nočejo bolj elaborirano razmišljati. V tem se precej približajo najstarejši skupini udeležencev (62 let in več), ki so bili najbolj zadržani v svojih odgovorih o pomenu popularne glasbe v njihovem življenju. Posredno pa so njihovi odgovori razkrili največ povezav popularne glasbe z njihovimi spomini, mladostjo in s pomembnimi življenjskimi dogodki. Veliko jih je povežalo sposobnost govora o glasbi z izobrazbo, pri čemer so pogosto izražali svojo »pomankljivo izobrazbo, da bi govorili o tem«. Na podlagi teh rezultatov avtorica ugotavlja, da je na zelo splošni ravni najstarejši generaciji udeležencev najbolj ustrezalo pojmovanje glasbe v zgodovinsko linearnem smislu, medtem ko je srednja generacija privzela bolj funkcionalistično perspektivo, mlajša pa se je kot najmanj družbeno ozaveščena osredinila na identifikacijske vidike glasbe (Majsova, 2016).

V raziskavi je bila poudarjena tudi slovenska narodnozabavna glasba, ki so jo najstarejši udeleženci sinonimno označevali za »tradicionalno slovensko glasbo«, poleg tega je za njih narodnozabavna glasba dejansko sinonim pop glasbe. Konteksti njihovega sklicevanja na narodnozabavno glasbo in opisi njene estetike pa so bistveno bolj raznoliki: en del starejše populacije jo je povezoval z domoljubjem (besedila pesmi o »naši« deželi, naravi, »naših čustvih«) in s harmoniko. Velika večina intervjuvancev iz te starostne skupine se ne samo identificira s slovensko narodnozabavno glasbo, ampak ji očitno tudi daje prednost pred drugimi zvrstmi slovenske glasbe (slovenskim popom, rockom, jazzom ali slovensko popevko). Vsi so izjavili, da jim je ta glasba od vedno všeč. Srednja starostna skupina je prav tako kot starejša menila, da je narodnozabavna glasba značilen slovenski žanr, vendar pa je – drugače kot starejši – v mladosti večinoma niso marali niti ji niso pripisovali posebnega pomena. Nekateri izmed njih so pozneje

prepoznali v njej »duh dežele« in jim je postala bližja, vseeno pa se je precejšen delež udeležencev od tega žanra, ki so ga opisali kot »domoljubnega«, distanciral oziroma je bil prepoznan kot nepriljubljen. Obenem ta žanr po njihovem mnenju ni edini predstavnik lokalne (nacionalne ali regionalne) glasbe, ampak so kot pomembne omenjali tudi jugoslovanski rock, alternativni skupini, kot sta Laibach in Pankrti, ter tudi etnorock in slovenski turbofolk. Udeleženci iz najmlajše starostne skupine večinoma prepoznavajo slovensko narodnozabavno glasbo kot nacionalno, ki je kot otrok pogosto ne maraš, pozneje pa »ti priraste k srcu«. Precejšen delež ne mara tega žanra, med tistimi, ki jim je bil všeč, pa je prevladovalo mnenje, da »naredi dober žur«, je tradicionalen, del podeželskih družinskih srečanj in domoljuben (Majsova, 2016).

Sklenemo torej lahko, da so vloge, ki jih nosi glasba s svojimi številnimi izraznostmi, izjemno heterogene in pogojene z različnimi družbenimi kategorijami, kot so: spol, etnična pripadnost, razred in ne nazadnje tudi starost. Te vloge so v zadnjih desetletjih izzvane tudi s pospešenim napredkom sodobne digitalne potrošnje, ki pušča še toliko večji pečat na mlajših generacijah, (v)rojenih in socializiranih v digitalizirane vsakdanje prakse in življenjske sloge. Nemara lahko tudi tem digitalnim vplivom pripišemo večjo glasbeno toleranco in v nekatere primerih tudi naklonjenost širšemu naboru različnih glasbenih žanrov, za katere se zdi, da jih mladi dojemajo kot manj vrednotno (ideološko) obremenjene in bolj situacijsko pogojene, ko gre za prostore in čase njihovega poslušanja. Z generacijskega vidika ima glasba nedvomno še vedno pomembno vlogo pri mladih in tudi pri starejših občinstvih, vendar pa se ta generacijsko seveda razlikuje. Če je med mlajšimi glasba predvsem izraz posameznikove individualnosti, identifikacije in ekspresivnosti, se s starostjo krepí njen spominski (nostalgčni) kapital. S tega vidika nas bo v okviru naše analize zanimal predvsem žanr slovenske narodnozabavne glasbe, ki je zaradi svoje na prvi pogled sicer ne najbolj očitne večdimenzijskosti nedvomno še vedno vreden poglobljene analize. Slovenska narodnozabavna glasba, kot smo videli v predhodnem poglavju, je namreč lahko dojeta kot glasbeni hegemon, kulturnodediščinski kanon, komercialni uspeh ali predmet odpora ter ne nazadnje pomemben element kulturnorazredne distinkcije. V nadaljevanju nas bodo zato zanimali: medgeneracijske razlike pri recepciji slovenske narodnozabavne glasbe, obstoj morebitnih notranjih heterogenosti posameznih generacijskih skupin in razlogi njihovih pojavljanj pa tudi razmerje med različnimi generacijskimi skupinami in slovensko narodnozabavno glasbo ter pomen potencialnih razlik za sam žanr slovenske narodnozabavne glasbe in njenega vrednotnega povezovanja z nacionalno identiteto in s slovensko tradicijo. Še pred tem pa sledi zgoščen opis metodologije pridobivanja in analize podatkov.

METODOLOGIJA

V prispevku smo uporabili kvantitativne podatke javnomnenjske raziskave SJM 2021/1 in kvalitativne podatke, pridobljene z izvedbo dvanajstih fokusnih skupin, ki so bile izpeljane v okviru že omenjenega raziskovalnega projekta o slovenski narodnozabavni glasbi. Raziskava Slovensko javno mnenje (SJM) 2021/1 (marec–junij), ki kontinuirano poteka v okviru raziskovalnega programa Centra za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij (Hafner - Fink idr., 2022), je poleg standardnih SJM-vprašanj vsebovala tudi vsebinski blok Odnos do popularne glasbe.³⁰ Za namene te analize so nas najbolj zanimali kvantitativni podatki v povezavi z odnosom do NZG v odvisnosti od starosti, pri čemer smo zaradi kvalitativne analize fokusnih skupin, ki so bile starostno razdeljene v tri skupine (18–30 let (FS1–FS4), 31–60 let (FS5–FS8) in nad 61 let (FS9–FS12)), morali podatke iz SJM 2021/1, pri katerem so bile starostne skupine štiri (do 30 let, 31–45 let, 46–60 let, 61 let in več), ustrezno prirediti. To smo dosegli s tem, da smo združili drugo (31–45 let) in tretjo (46–60 let) starostno skupino, torej sešteli število respondentov obeh skupin in izračunali pripadajoče deleže, ki so nam služili kot podatki za združeno starostno skupino (31–60 let).³¹

Izvedba FS je potekala pod naslovom Slovenska zabavna in narodnozabavna glasba: Pomeni popularne glasbe za različne generacija poslušalcev v letih 2022 in 2023 po različnih slovenskih mestih in prek spletne platforme Zoom.³² FS so se izvajale z uporabo polstrukturiranega pogovora s 6–10 udeleženci, ki sta ga vodila moderator in zapisnikar. Vzorec udeležencev iz urbanih in neurbanih okolij iz vseh statističnih regij v Sloveniji je bil oblikovan na podlagi podatkov iz raziskave SJM 2021/1, pri čemer se je kot eden ključnih dejavnikov pri konzumaciji glasbe pokazala starost. Izvedba dvanajstih FS je bila posledično razdeljena glede

³⁰ Vsebinski blok je bil del projekta J6-2582 Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete (2020–2023).

³¹ Združeni skupini sta bili tudi sicer dejansko enako veliki: v mlajši srednji skupini (31–45 let) je bilo 268 anketirancev (velikost vzorca je bila 1.018), kar je 26,3 %, v starejši srednji skupini (46–60 let) pa 265 (od 1.018), kar je 26,0 % od celotnega vzorca. V mlajši srednji skupini je slovensko narodnozabavno glasbo poslušalo 90 anketiranih (33,6 %), v starejši srednji skupini pa 111 (41,9 %), skupaj torej 201, kar je 37,7 % od vseh anketirancev v obeh skupinah (533).

³² Tudi ta izvedba je potekala v okviru raziskovalnega projekta Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete, ki se je izvajala na Centru za proučevanje kulture in religije na FDV UL z namenom prepoznavne interpretativnih strategij, ki jih občinstva uporabljajo za konzumacijo in recepcijo glasbe. Izvedba se je snemala, po narejenem transkriptu, ki je osnova za kodiranje podatkov, pa so bili posnetki uničeni. Udeleženci so soglašali s shranjevanjem transkriptov v Arhivu družboslovnih podatkov.

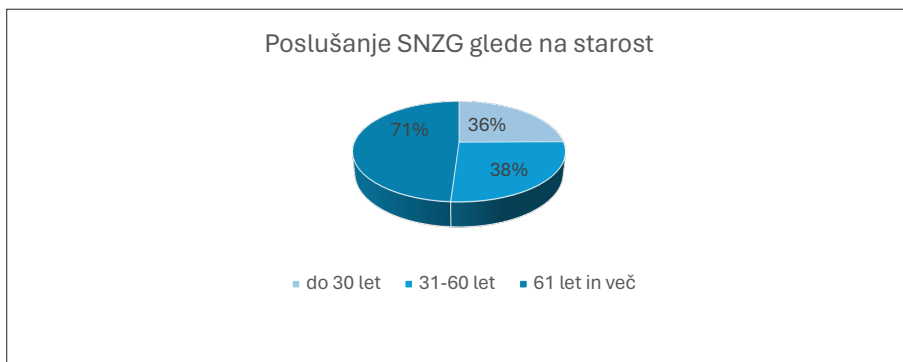
na tri generacijske vzorce, pri čemer je vsak izmed njih zajemal štiri FS: mladi (skupno 19 sodelujočih) od vključno 18 do vključno 30 let (FS1–FS4), srednja generacija (skupno 22 sodelujočih) od 31 do vključno 60 let (FS5–FS8) in generacija (skupno 33 sodelujočih) nad 61 let (FS9–FS12). Namen zasnove fokusnih skupin je bil prepoznati interpretativne strategije, ki jih glasbena občinstva uporabljajo za konzumacijo in recepcijo glasbe. Vprašalnik je bil zasnovan na način od splošnega k posebnemu, pri čemer se je udeležence najprej spraševalo o pomenu, ki ga na splošno pripisujejo glasbi, nato o glasbi in spominih pa o medijih, prek katerih poslušajo glasbo, o slovenski popularnoglasbeni sceni ter nazadnje še o slovenski narodnozabavni glasbi. Med petimi izpostavljenimi temami³³ v FS se bomo v nadaljevanju osredinili predvsem na eno, in sicer: katere pomeni in konzumacijsko-receptijska okolja občinstva uporabljajo ali pripisujejo NZG, vključno z razliko med tradicionalno in sodobno NZG ter razliko med zabavno in NZG.

ANALIZA JAVNOMNENJSKIH PODATKOV IN FOKUSNIH SKUPIN O SLOVENSKI NARODNOZABAVNI GLASBI GLEDE NA GENERACIJSKE RAZLIKE OBČINSTEV

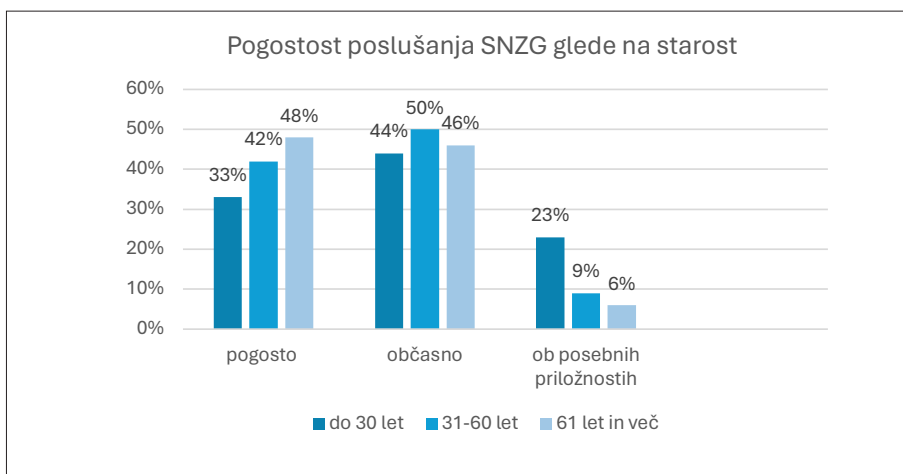
Od 487 anketirancev, ki poslušajo NZG glede na SJM 2021/1 (to je 48 % vseh odgovorov), lahko ugotovimo (graf 4.1), da je med njimi največ (71 %) najstarejših (61 let in več), medtem ko sta deleža srednje (38 %) in mlajše (36 %) generacije precej podobna.

Glede pogostosti poslušanja slovenske NZG (graf 4.2) jo starejša populacija posluša pogosto (48 %) oziroma občasno (46 %), ob posebnih priložnostih pa redko (6 %), medtem ko jo srednja generacija posluša občasno (50 %) oziroma pogosto (42 %), ob posebnih priložnostih pa najmanj pogosto (9 %). Mlajša generacija jo v največji meri posluša občasno (44 %), pogosto nekoliko manj (33 %), ob posebnih priložnostih pa v 23 %.

³³ Teme, ki sledijo raziskovalnim vprašanjem kvalitativnega dela raziskave konzumacije in recepcije slovenske zabavne in narodnozabavne glasbe, so naslednje: 1) odnos občinstev do glasbe; 2) načini in razlogi glasbene potrošnje; 3) identifikacijski in receptijski mehanizmi občinstev pri glasbeni potrošnji; 4) pomeni in konzumacijsko-receptijska okolja, ki jih občinstva uporabljajo ali pripisujejo slovenski narodnozabavni glasbi, vključno z razliko med tradicionalno in sodobno narodnozabavno glasbo ter razliko med zabavno in narodnozabavno glasbo; (5) načini vzpostavljanja glasbenomedijske zvezdniške identitete (Bobnič idr., 2024).



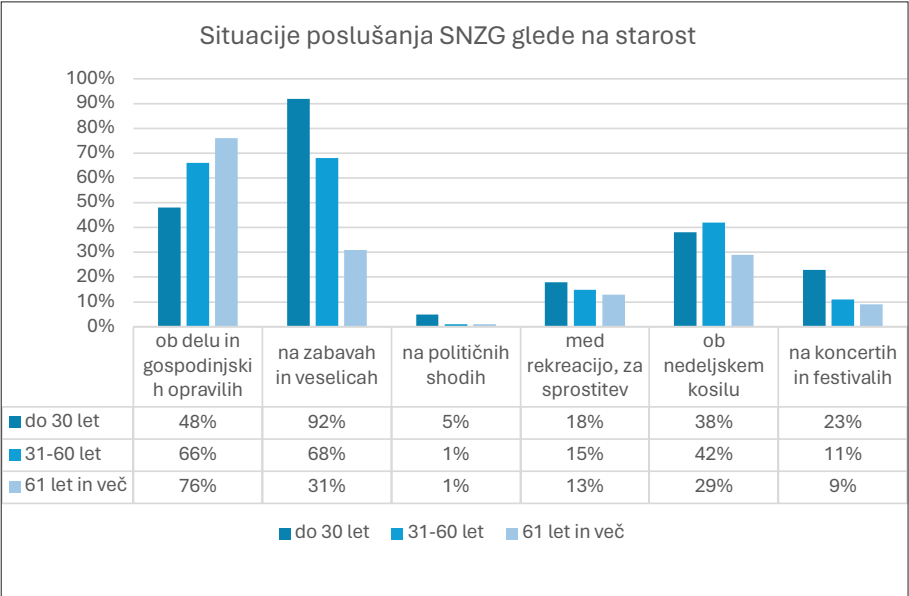
Graf 4.1. Poslušanje slovenske NZG (SNZG) glede na starost (odgovori samo tistih, ki poslušajo to glasbeno zvrst; n = 487), po podatkih SJM 2021/1 (Hafner - Fink idr., 2022).



Graf 4.2. Pogostost poslušanja slovenske NZG glede na starost (odgovori samo tistih, ki poslušajo SNZG; n = 482), po podatkih SJM 2021/1 (Hafner - Fink idr., 2022).

Situacije poslušanja NZG med vsemi tremi starostnimi skupinami pokažejo naslednje ugotovitve (graf 4.3): mlajša generacija največkrat posluša NZG na zabavah in veselicah (92 %), precej manj ob delu in gospodinjskih opravilih (48 %) ter ob nedeljskem kosilu (38 %); tudi srednja generacija najpogosteje posluša slovensko NZG na zabavah in veselicah (68 %) ter ob delu in gospodinjstvu (66 %), ob nedeljskem kosilu pa nekoliko manj (42 %); starejša generacija pa

slovensko NZG daleč najpogosteje posluša ob delu in gospodinjstkih opravilih (76 %), na zabavah in veselicah (31 %) ter ob nedeljskem kosilu (29 %) pa precej manj.



Graf 4.3. Situacije poslušanja slovenske NZG glede na starost (odgovori samo tistih, ki poslušajo SNZG; n = 482/483), po podatkih SJM 2021/1 (Hafner - Fink idr., 2022).

Zgoraj prikazane podatke, zbrane z raziskavo SJM 2021/1, bomo v nadaljevanju kvalitativno preverili oziroma dopolnili še z analizo podatkov, zbranih z izvedbo fokusnih skupin (FS), ki smo jo opisali v predhodnem poglavju. Pri tem velja izpostaviti pomembno razliko v povezavi s sestavo fokusnih skupin. V njih so načelno namreč sodelovali udeleženci, ki so izrazili zanimanje za vsebino, ki je bila predmet raziskave, medtem ko pri javnomnenjski anketi tega trenutka intence ni bilo.

Od veselja in domoljubja do plehkosti in seksualizacije:
starostna skupina 18–30 let

Glede na podatke SJM 2021/1, da največji delež mlajše generacije posluša slovensko NZG občasno, se je potrdil tudi s FS1–FS4. Tako so bili v vsaki izmed štirih FS prisotni privrženci, občudovalci izključno klasične oz. starejše

NZG,³⁴ ki so razloge za to iskali v njeni »prirojenosti« zaradi koga izmed sorodnikov, ki je bil neposredno povezan s ,staro' NZG, in v njeni kakovosti (Špela, FS1; Bor, FS1), v njeni premajhni prisotnosti v okolju (Sara, FS1), v njenem sproščajočem naboju in veselem, zabavnem ritmu, ki ga ima ta glasba predvsem zaradi harmonike (Lev, FS4), ter tudi domoljubju, tradiciji in nostalgичnosti (Lara, FS2; Rok, FS3; Lev, FS4; Lara, FS2; Danijela, FS2; Pino, FS2), ki jo izžareva. Tako Lara (FS2):

Iskreno mislim, da pri meni ta pesem (Slovenija, od kod lepote tvoje Ansambla bratov Avsenik, op. a.) povzroči veselje, ljubezen do narave in domovine. [...] Če bi bila v taki depresiji, ko bi potrebovala ljubezen naroda, bi poslušala – ko se moraš počutiti del družbe, glasba definitivno prinese združevalni učinek in ljubezen do naroda.

Glavne asociacije ob poslušanju slovenske NZG so pri veliko mladih udeležencih, ki tudi sicer poslušajo to glasbeno zvrst, veselica, zabava in ples (Bor, FS3; Jaka, FS3; Maša, FS3; Juš, FS3; Rok, FS3), kar korelira z grafom 3, po katerem največ mladih poslušča slovensko NZG ravno na veselicah in zabavah.

Ana (FS3) pove: »Ja, jaz se spomnim na one gasilske mize, pa da en dedek jucka in da vsi plešejo.«

Skupini privržencev slovenske NZG sledi skupina ,občasnih', ,delno zainteresiranih' (Bor, FS1) poslušalcev, ki v njej prepoznajo sprožilni moment (»vajb«) za določeno razpoloženje, kakovostno glasbo ali za hrepenenje po domu.

Bor (FS1): »Se pravi, bom rekel tako: če se bom peljal gledat smučarske skoke, bom to malo poslušal, da se malo spravim v ta vajb.«

Jaz lahko narodnozabavno glasbo opazujem kot neko dejstvo, kot zbir konvencij in lahko tudi ekstremno cenim skladatelje, ki znajo s temi konvencijami upravljati. In na primer ta domačinska oziroma konservativnejša ideologija, jaz se osebno z njo ne strinjam, si pa ekstremno rad zavrtim komad ,Štajerka, frajerka,' ker je komad ekstremno dober. Tako bom rekel, moj užitek v glasbi ne rabi biti okrnjen, tudi če se s to glasbo ne strinjam (Jan, FS4).

³⁴ Tu se nanašamo na Stankovičevo (2021) delitev slovenske NZG na klasično, starejšo, ki se neposredno navezuje na slogovne inovacije bratov Avsenik in je prevladovala do pojava turbofolka, in na sodobno, ki se od prve loči glede na glasbene, zvočne in ikonografske standarde ter ji lahko sledimo nekje od sredine prvega desetletja 21. stoletja (Atomik Harmonik itn.).

Pri meni je pa tako, da ne poslušam veliko NZG, ko pa jo ali pa če jo slišim, ko nisem doma, še posebej zdaj, ko sem čez teden veliko v Ljubljani, se počutim bolj povezano s to glasbo in me spomni na dom. Pa nisem vedno ponosna, včasih se mi zdi, da bi bila rajši kje drugje doma kot v neki vasi sredi ničesar, ampak ko pa recimo slišim harmoniko ali NZG, še posebej kakšne Mlade Dolenjce ali pa Ansambel Lojzeta Slaka, mi je pa to zmeraj všeč, ker me spomni na dom in od kje prihajam (Nika, FS4).



Slika 4.1. Zahvala enega izmed slovenskih narodnozabavnih ansamblov slovenskim smučarskim skakalcem za uspehe v Planici leta 2022 (javna Facebook stran Ansambla Modrijani, zajem zaslona, 2024).

Sledi še skupina iz mlajše generacije (18–30 let) z odklonilnim odnosom do slovenske NZG zaradi različnih razlogov: monotonosti in enopomenskosti te glasbe (Maša, FS3; Juš, FS3) ter zasičenosti, ‚sprovociranosti‘ z njo v (običajno podeželskem) okolju, od koder udeleženec prihaja (Iva, FS1; Jan, FS1; Ajda, FS2; Lara, FS2).

Načeloma se izogibam NZG, živim v okolju, na Koroškem, kjer je to vsak dan. Kar koli se zgodi – od pogreba do poroke, nekdo bo harmoniko imel

tam in je *annoying*. [...] ful mi je mimo, ful mi ni nič, niti melodija niti besedilo nima meni nobene substance in me pač mine. [...] Prva izkušnja z NZG. Ko sem bila stara 11, smo se na novo preselili tam, kjer smo zdaj doma in se je mama odločila, da nas vključi v okolje, da mene in brata pelje na veselico. [...] sedela sem tam s svojo lepino in čevapi in jih kot neka miš depresivno jedla, gledala sem gor in tam ocean penzionistov, vsi oblečeni v lovske opreme in bili so rdeči v obraz, komaj hodli, ampak so se tak vztrajno vrteli štiri ure v eno. Noben ni nehal, noben ni padel. Ko so nehali plesati – konec, vsi po klopcah in po tleh. Ampak ko so šli plesati, so bli takoj trezni, v sekundi, in nikoli mi ne bo to šlo iz glave (Lara, FS2).

Večina udeležencev FS mlajše generacije vzpostavlja distinkcije med starejšo, klasično in moderno, sodobno slovensko NZG, pri čemer prvi pripisujejo vsebinsko in izvedbeno kakovost ter pristnost in izvirnost (med nastankom), do druge pa ima velika večina odklonilen odnos, ki ga utemeljujejo z »bizarnostjo« (Dorian, FS2), s skomercializirano in z nepristnostjo (Lara, FS2; Pino, FS2; Ajda FS2; Dorian, FS2; Lara, FS2), s plehkostjo (Rok, FS3) ali z izrazito seksualizacijo, mačizmom, s spolnim nadlegovanjem in patriarhalnostjo, ki naj bi jih izražala (npr. skupina Atomik Harmonik, Jodlar Lojz, Komik Vrlič, Modrijani) (Ajda, FS2; Dorian, FS2).

Jan (FS1): »Nekaj, kar poskuša povezati nek tradicionalizem z nekim razvratom in z neko tako zelo heteronormativno [...] Neka potrditev seksualnosti znotraj tradicionalnih vrednot, mogoče tako.«

‘Take patriarchy and make it music.’ [...] No, to je tisto, kar potem jaz recimo povezujem z narodnozabavno glasbo, s katero sem prenasočena na podeželju. Zato, ker družba, ki jo vidim, ko pomislim na bande, kot je ta, je potem tako ... veselice, zelo velik spolnega nadlegovanja in na koncu piksne po celem igrišču in to je to (Iva, FS1).

Lara (FS2): »Ne vem, če je to stvar moje generacije, ko nas blazno iritira, da je nekaj *forced to be happy*, ampak to dobim od tega komada in mi je *cringe*, ker ne deluje pristno.«

Prva ugotovitev, ki nam jo analiza odgovorov FS mlajše generacije nedvomno pokaže, je notranja heterogenost te starostne skupine (18–30 let) glede odnosa do slovenske NZG. Prepoznati je namreč mogoče tri intrageneracijske skupine občinstev: v prvo sodijo njeni privrženci, ki pa ravno tako navajajo raznolike vzroke te svoje glasbene naklonjenosti. Kot je bilo nakazano že v teoretičnem

delu, je eden izmed teh vzrokov povezan s posameznikovo identifikacijo z okoljem, v katerem je odraščal ali še živi, oziroma s socialno mrežo, znotraj katere je posameznik situiran in je vsaj posredno povezan s tem glasbenim žanrom. Lahko bi celo trdili, da slovenska NZG v tem kontekstu igra vlogo glasbenega hegemon, ki je vsaj v določenem življenjskem obdobju sobival in posledično vplival na posameznikovo samozavedanje o njeni prisotnosti. Pri posameznih udeležencih FS je seveda prav ta moment – (pre)velika prisotnost, zasičenost, sprovciranost v nekem okolju – skupaj s percepcijo, da gre za izrazito monoton, enopomenski žanr, tudi vzrok odpora in odklonilnega odnosa do tovrstne glasbe, kar kaže na izrazito polisemično dojetje istega kulturnega teksta, torej slovenske NZG. Ta ugotovitev pravzaprav vsaj do določene mere spodbija do pred kratkim prevladujočo tezo, da je ta glasba 'doma' pretežno v ruralnih, podeželskih okoljih, saj je – kot kažejo nekateri odgovori FS mlajše generacije – lahko prav to razlog odklonilnega odnosa do nje, vendar pa bi šele podrobnejša analiza ob upoštevanju tudi okolja, iz katerega udeleženec izhaja ali v katerem živi, potrdila to predpostavko. Nadalje lahko ugotovimo, da je med mlajšimi udeleženci slovenska NZG tudi kulturnodediščinski kanon, ki naj bi ga po eni strani odlikovala glasbena kakovost (ko gre za t. i. klasično slovensko NZG); to naj bi navsezadnje dokazoval tudi njen komercialni uspeh, po drugi strani pa eksplicitna ali implicitna povezava s slovensko tradicijo, z domovino, s hrepenenjem po domu, z ljubeznijo do naroda, domoljubjem in z družbeno kohezijo. Material slovenske NZG nedvomno za mlajšo generacijo predstavlja aktivno sestavino v procesu izgrajevanja nacionalne identitete, v kateri se 'najde' tudi določen del njenih pripadnikov. In ne nazadnje, pomemben del odgovorov nakazuje tudi pomemben razpoloženski trenutek te glasbe, ki pri nekaterih udeležencih – privržencih in občasnih poslušalcih – sproža občutke veselja, sproščenosti in zabave, ti pa bistveno prispevajo k družbeni (medvrstniški) koheziji, vsaj v kontekstih kolektivnega poslušanja, druženja in zabav. Skratka, vsaj nekaterim udeležencem mlajše starostne skupine slovenska NZG predstavlja mehanizem za uravnavanje (zlasti pozitivnih) čustev v obdobju njihove identitetne negotovosti in tudi mehanizem medvrstniškega druženja v določenih situacijah. Edina skoraj soglasna točka strinjanja, ki bi jo bilo mogoče posplošiti na veliko večino udeležencev mlajše generacije, je odklonilen odnos do sodobnejših različic narodnozabavne glasbe, ki pa ga spet udeleženci FS 1–4 pripisujejo različnim glasbenim skupinam in s precej širokim naborom argumentov: plehkost, nepristnost, prisiljeno izražena veselje in sreča ter predvsem izrazita vsebinska in vizualna seksualizacija, patriarhalnost in mačizem. Skratka, če obstaja vsaj toleranca ali celo naklonjenost do t. i. klasične slovenske NZG pri precejšnjem delu mlajše starostne skupine, te – vsaj na načelni ravni – nikakor ni zaznati v njenem odnosu do sodobnejših izpeljank narodnozabavne glasbe v Sloveniji.



Slika 4.2. Vizualna podoba albuma *Slovenska veselica* Ljupke Dimitrovške in Ivce Šerfezija, 1985 (glasbena založba Jugoton, spletna stran Discogs, zajem zaslona, 2024).

Solze in nostalgija pa tudi sterilnost in konservativnost:
starostna skupina 31–60 let

Srednja starostna skupina posluša slovensko NZG glede na SJM 2021/1 v 38 %, od tega največ občasno (50 %) ter najpogosteje na zabavah in veselicah (38 %). Zdi se, da v tej skupini prevladuje ambivalenten, zadržan oziroma indiferenten odnos do NZG v smislu, da je ne poslušajo, ker jim ne ustreza (»Ni to moja muzika.« Nina, FS5), vendar pa nimajo nič proti njej; v njej prepoznavajo »moment narodne identitete«, še posebej zunaj Slovenije (Martina, FS8):

Podobno meni tudi Mihaela (FS8): »Ker ko si v tujini in slišiš NZG, te malo stisne ali spomni.«

Sem se pa spomnila na kolegico, ki je hodila od Mehike do Kanade in na pol poti je njena playlista začela igrati Slovenija, od kod lepote tvoje. In ona te

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

glasbe sploh ne posluša, ampak takrat je baje dobila solzne oči in se začela dret Slovenija, od kod lepote tvoje. Očitno ima neko moč (Luna, FS8).

Nekateri slovensko NZG povezujejo s svojo družino (Mihaela, FS8; Luna, FS8), z družinskimi kosili in s praznovanji, podeželjem ter z vesellicami:

Martina (FS8): »Jaz sem bolj ali manj indiferentna do NZG, v glavnem poslušam na kosilih pri starših, vezano na že omenjeno oddajo. Na neki način je lahko tudi povezana z narodno identiteto. [...] Ampak mene ne prepiča.«

Te nacionalne identifikacije, meni NZG ničesar ne zbudi. Na primer na tekmi ali gasilskih veselicah ... men gre na živce ta ritem, ampak mi je pa kul moment veseljačenja, ko začnejo ljudje plesat na polka ritme. Ne vem, koliko se identificirajo s tem, so pa veselice zaradi te glasbe (Nejc, FS8).

Kar nekaj udeležencev v tej starostni skupini je izrazilo navdušenje oziroma privrženost klasični (Miran, FS5; Peter, FS5; Tina, FS5), nekateri tudi zaradi povezanosti te glasbene zvrsti z nacionalno identiteto in s kulturo:

Ni mi nerodno povedati, tudi v Angliji, ko sem bil, sem v nedeljo ob 12ih poslušal Radio Slovenija 1 takrat, ko so Čestitke in pozdravi – sem iz ruralnega okolja, pri nas je bila narodnozabavna glasba zelo prisotna – in to mi je v Angliji dajalo neko pomiritev ... Te Čestitke si še danes prižgem, me tako pomirja, mi da feeling ... (Miran, FS5).

Rok (FS8): »Jaz že šest let ne živim v Sloveniji in moj partner je Nemec ... Ko sva prvič prišla v Slovenijo in šla v gore, so v neki koči igral Avsenike. In takrat se mi je zbudila slovenska identiteta – smo v gorah, sonce sije, krave mukajo, Avseniki.«

Sabina (FS7): »Cenim NZG, je pomemben del naše kulture. Ne bom rekla, da jo poslušam v prostem času. Če pa sem na kakšni veselici in se vrti NZG, pa grem z veseljem plesat.«

Eden izmed udeležencev je poudaril tudi »dober smisel za humor«, ki naj bi ga izražala slovenska NZG, ki naj bi jo po udeležencevem mnenju danes, »ko ni več subkultur«, poslušalo raznoliko poslušalstvo:

Ogromn je šodra, včasih pa umiraš od smeha. Velik je samoironije. In ljudje iz Ljubljane in iz akademije pogosto desnici ali pa kulturno konservativnejšemu polu ne dopustijo, da bi bila samoironična. Sploh jim ne pustimo

možnosti, da bi se lahko delali norca sami iz sebe. In mislim, da v ful enih dobrih komadih maš tega malo morje. Žal mi je, da je NZG tako nemarno prepuščena trgu in gasilskim veselicam, ker se mi zdi, da imaš že z Vilkom Avenikom nastavke za marsikaj drugega. [...] Mislim, pa da ... kar je že bilo omenjeno, kako raznoliko poslušalstvo ima, glasba pa je še vedno razumljena izrazito enodimenzionalno. To se mi zdi, da je ena krivica, ki se dela NZG in posledično vsem ostalim. Če kdo misli, da jo je samo zaradi enostavnosti besedil ali podob, ki jo spremljajo, ali melodij samih lažje uzurpirat za desničarske stande (Janez, FS7).

So pa tudi v tej starostni skupini nekateri udeleženci izrazili kritičen oziroma odklonilen odnos do slovenske NZG zaradi besedil ali zaradi problematične idealizacije monokulturnih, »sterilnih« (Lana, FS7) oziroma konservativnih vrednot:

Nina (FS5): »Alergična sem na poneumljena besedila, ko sploh ne veš, kaj je človek mislil, ko je to pisal ... Težko poslušam kake narodnozabavne programe, z narodnimi nošami. Res pa je, da ko so veselice, grem tja, ampak ne plešem ... Grem tja bolj zaradi čevapov in družbe.«

Treba je bilo ustvariti nek glasbeni produkt, ki bo kao najbolj simboliziral to neko idealno slovensko družino, mati – oče, dva otroka, vsi so srečni, hribi ... Ta kao nek prezenten del kulture ... Zaradi tega se tako nacionalizira ta glasba ... V bistvu pa so pozabili na vse antagonizme ... Zelo enostranski prikaz tega, kaj naj bi bila Slovenija. [...] To lahko vodi v politike, ki so problematične, rasistične, izključevalne ... Kakor narediš nekaj, kar izraža nek ideal, potem izpustiš mnogo enih drugih kultur, ki so izključene. In na ta način se potem socializira druge generacije. [...] Men ne bo ideološko sporna, ko se bo v njej pojavila kaka LGBT-oseba, ko bo postala bolj multikulturna, odprta, ko ne bo več samo teh konservativnih vrednot – takrat bom pa rekla – bravo – smo šli korak naprej ... To bi bilo zdravo ... (Tina, FS5).

Miran (FS5): »Ravno o tem sem govoril ... More biti bolj *'all-embracing'* ... Da postane normalno, da ni neka niša. Da so druge rase, da gre v to smer razvoj ... Da je naše, ampak da smo vključujoči, da ni tako kot pred 100 leti ...«

Tudi odgovori udeležencev srednje starostne skupine (31–60 let) izkazujejo precejšnjo notranjo heterogenost. Med njimi sicer prevladuje zadržan, ambivalenten oziroma indiferenten, morebiti celo kompleksnejši odnos do slovenske NZG, ki sicer bolj kot njeno odobranje izraža njeno dopuščanje. Udeleženci te podskupine namreč ne poslušajo tega glasbenega žanra ali le občasno ob posebnih prilo-

žnostih (kot so nedeljska družinska kosila, praznovanja in veselice), vendar pa v njem prepoznavajo nacionalni, kolektivni identitetni trenutek – še posebej v tujem, torej neslovenskem okolju – in družbeno kohezivni element – ob družinskih srečanjih, praznovanjih, veselicah in ob podeželskih druženjih, ne da bi ob tem nujno izkazoval goreče navdušenje. Ob tej podskupini – podobno kot pri mlajši generaciji – so v FS prisotni tudi privrženci tega glasbenega žanra – izključno klasičnega – zaradi njegovega nacionalnega, kulturnega, tradicijskega, dediščinskega elementa ter tudi humornega in samoironičnega potenciala. Lahko trdimo, da srednja generacija v precejšnji meri slovensko NZG prepozna kot neke vrste predlogo, kot smo nakazali v teoretičnem delu, na podlagi katere se ustvarjajo in vzdržujejo kolektivni občutki pripadnosti narodu ter razmeroma intenzivno (ideološko) interakcijo med tem glasbenim žanrom in slovensko nacionalno identiteto. Manjši del srednje starostne skupine pa je izražal tudi kritiko in celo odpor do slovenske NZG (ne samo njenih sodobnejših izpeljank) zaradi problematičnih besedil ter vsebinske in vizualne ideološke spornosti. Zadnjo so pripisovali problematični idealizaciji monokulturnih, heteronormativnih, konservativnih, neantagonističnih pa tudi izključevalnih in zapovedano srečnih, po Stankoviću (2021, str. 118) »pošlihtanih« vrednot, ki naj bi jih ta glasbeni žanr v pretežni meri posredoval. Razlogov za tovrstno kompleksnejše reflektiranje med vsaj pomembnim delom srednje generacije je nedvomno več, natančneje pa bi jih bilo mogoče prepoznati ob podrobnejši preučitvi preostalih dejavnikov: socioekonomskega statusa, ki mu posameznik pripada; izobrazbe, spola; spolne identitete; razreda, religijske pripadnosti, etnične identitete, različnih življenjskih potekov, osebnostnih izkušenj itn. Takšna podrobnejša analiza bi nam ne nazadnje tudi potrdila ali ovrgla v teoretičnem delu predstavljeno študijo, katere pomembna ugotovitev je med drugimi tudi močnejša korelacija med generacijskimi, spolnimi in etničnimi razlikami v nižjem ali nižjem srednjem razredu. In ne nazadnje, podobno kot pri mlajši generaciji lahko ugotovimo tudi za srednjo, da obstoječe razlike v zaznavanju slovenske NZG krepijo tezo, da (tudi) ta glasbeni žanr ni ne statičen niti homogen, ampak je – podobno kot večina drugih kulturnih besedil – odprt za polisemična branja različnim generacijskim pa tudi drugače intersekcionalno prečnim skupinam občinstev.

Ker je umirjena, sproščena in »ker je naša«:
starostna skupina nad 61 let

Udeleženci fokusnih skupin najstarejše generacije so bili v svojih odgovorih najbolj jedrnat in obenem tudi najbolj homogeni glede naklonjenosti slovenski NZG pa tudi njeni povezanosti z nacionalno državo, identiteto in s tradicijo. To

se sklada tudi z javnomnenjskimi podatki SJM 2021/1, po katerih to glasbeno zvrst v največjem deležu (71 %) poslušajo prav starejši od 61 let, največ teh (48 %) jih slovensko NZG posluša pogosto in daleč največ (76 %) ob delu in gospodinskih opravilih (Hafner - Fink idr., 2021).

Fokusne skupine iz te starostne kategorije so pokazale, da slovensko NZG poslušajo, ker gre za umirjeno glasbo (Tatjana, FS9; Darko, FS12), ker »veliko opisuje našo deželo« (Anja, FS9), ker »te sprošča« (Branko, FS9; Eva, FS11), ker te spominja na mladost in veselice (Rozi, FS10; Eva, FS11) ter ker je »naša«:

Ker je naša, jo razumemo. Je naš materni jezik in tega se ne smemo sramovat in to nam je svetinja. Če kdo še kaj drugega razume, vse lepo in prav, ampak štartali smo pri slovenski in vsi se slej kot prej vračajo h koreninam. V pesmih se pa velikokrat sliši, ko opevajo ljubezen do svojega kraja, do svojih bližnjih, do dotične osebe. Besedila so včasih hudo lepa, včasih bolj na hitro skupaj nametana, ampak namen so verjetno imeli vedno dober (Jože, FS11).

Vsi udeleženci vseh štirih fokusnih skupin nad 61 let se strinjajo, da slovenska NZG dviguje narodno zavest in da je del slovenske tradicije ter da se je ne sme pozabiti (Ana, FS12).

Vlado (FS10): »Kar se tiče nacionalne pripadnosti – če slišiš 'Golico' –, ne more biti drugače, tudi če to Raay zašpila ... To te gane ... V takem momentu čutiš pripadnost narodu ...«

Tone (FS10): »Tak da jaz mislim, ko prideš ven in ko zaigra frajtonarca – potem vidiš, od kod si doma ... Potem ni treba nič vprašati ... Tak da nas od zunaj poznajo po tem ... Pa po vriskanju.«

Francka (FS12): »Da bojo mladi nekaj ohranili, rabijo take pesmi, da je dinamično, prijetno za poslušat. Drugače bojo samo še tisto ameriško. Treba je ohranjati slovenske pesmi, besedila, ki nekaj pomenijo, ki pojejo o tradiciji, lepota Slovenije.«

Skupina najstarejših udeležencev FS (nad 61 let) je izkazovala še največjo intrageneracijsko homogenost v svojih odgovorih glede recepcije slovenske NZG. Podobno ugotovitvam Majsove (2015) so v največji meri izražali odobravanje in naklonjenost svojih glasbenih preferenc do tega žanra zaradi razlogov, ki bi jih lahko sintetizirali v tri sklope: pozitivne razpoloženskosti (umirjenost, sproščenost, veselje), spominskega kapitala (obujanje spominov ter nostalgije na mladost

in veselice) ter kulturnodediščinskega in narodnobuditeljskega kanona. V kontekst zadnjega udeleženci uvrščajo ljubezen in navezanost na vse »naše«: »naš« jezik, »našo« deželo, »naše« korenine pa tudi na slovenske kraje, tradicijo, dom, kolektivni spomin, narodno zavest in lepote Slovenije, kar kaže na temeljitejšo razčlenjenost argumentov te starostne skupine glede lastnih glasbenih preferenc do slovenske NZG v primerjavi s preostalima dvema starostnima skupinama. Na podlagi napisanega lahko sklepamo, da ta starostna skupina v svojih odgovorih izkazuje največjo notranjo usklajenost v naklonjenem glasbenem odnosu do slovenske NZG, ki jo obenem tudi najbolj ideološko povezuje z nacionalno identiteto in tradicijo. Skladno s teorijo torej lahko celo zapišemo, da slovenska NZG konstruira starejšo starostno skupino kot dejansko generacijsko kohorto, tako kot jo tudi glasbeni prejemniki iz te starostne skupine konstruirajo kot slovenski kulturnodediščinski kanon. Pri tem pa ne gre zanemariti tudi ugotovitve, da prav ta glasbeni žanr starejšim obenem predstavlja tudi pomembno sredstvo spominjanja (mladosti) in osmišljanja preteklih pa tudi trenutnih življenjskih potekov. Najbrž pa bi podrobnejša raziskava (z uporabo drugačnih raziskovalnih metod, npr. biografsko-narativne) prav zadnjih tudi pri starejši generaciji razkrila kompleksnejšo in bolj raznoliko podobo njenih glasbenih preferenc do drugih glasbenih zvrsti, saj gre za generacijo, ki je odrasčala v 50., 60. in 70. letih 20. st., ta pa so bila pomembno zaznamovana z glasbenim (jazz, rock, slovenska popevka, punk ...) in širšim (sub)kulturnim pluralizmom tudi v Sloveniji.

SKLEP

Ugotovitve iz prejšnjih poglavij spodbijajo običajne stereotipne in preveč poenostavljene predpostavke o sestavi občinstva slovenske NZG, ki naj bi pripadalo starejši generaciji, prihaja s podeželja in je manj ali neizobraženo itn. Naša raziskava in tudi druge v prispevku omenjene (Luthar, 2012; Stanković, 2021 idr.) pravzaprav kažejo generacijsko in tudi drugače veliko kompleksnejšo in situacijsko pogojeno sliko, ki bi ji bile skupni imenovalci kvečjemu podobne percepcije klasične, tradicionalne slovenske NZG kot glasbeno kakovostne in pristne na eni strani in sodobnejših – zlasti turbofolk – različic, ki jim udeleženci fokusnih skupin iz naše raziskave pripisujejo komercializacijo, nepristnost, plehkost, izrazito seksualizacijo, mačizem, spolno nadlegovanje, patriarhalnost, skratka, če parafraziramo enega izmed udeležencev fokusnih skupin, »heteronormativni razvrat« na drugi strani. Med tremi analiziranimi starostnimi skupinami sicer obstajajo razlike zlasti v situacijah poslušanja, vendar pa lahko v mlajši (18–30 let) in srednji (31–60 let) starostni skupini občinstva delimo na tiste, ki so privrženci (klasične) slovenske NZG, na priložnostne poslušalce (poslušajo ob posebnih

priložnostih: ogledih smučarskih skokov v Planici, nedeljskih kosilih, družinskih praznovanjih, veselicah ...) in na tiste z odklonilnim odnosom do te glasbene zvrsti. Med razlogi za poslušanje oziroma občudovanje slovenske NZG prvi iz mlajše starostne skupine omenjajo: prirojenost te glasbe v okolju, v katerem so odrasčali ali (še vedno) živijo; njeno kakovost; odsotnost te glasbe v okolju, v katerem trenutno živijo, kar jim poveča željo po poslušanju; sproščenost; njen vesel, zabaven in »antidepresiven« ritem (harmonika); izžarevanje domoljubja, tradicije in nostalgije po domu in preteklosti pa tudi ljubezen do narave in domovine/naroda ter povezanost te glasbe z veselicami, zabavo in s plesom. Na drugi strani mlajše starostne skupine so tisti, ki slovenske NZG ne poslušajo zaradi njene monotonosti, enopomenskosti, zasičenosti ali sprovciranosti z njo, zlasti v podeželskem okolju, ter asociacije z alkoholom in vinjenostjo. Srednja starostna skupina (31–60 let) je v fokusnih skupinah izkazala nekoliko bolj ambivalenten oziroma indiferenten odnos do slovenske NZG. Še vedno so bili med njimi njeni privrženci, ki so kot glavne razloge navajali prav njeno povezanost z nacionalno identiteto, s kulturo in tradicijo pa tudi z veselicami in s humorjem. Medtem ko so tisti z odklonilnim odnosom kritično navajali, da ta glasba poneumlja in je predvsem ideološko sporna, ker zagovarja izrazito monokulturne, izključujoče, konservativne ter heteronormativne vrednote in življenjske sloge, ki bi morali biti po njihovem mnenju danes absolutno že preseženi. Veliko udeležencev iz te skupine sicer trdi, da to ni »njihova glasba«, vendar pa ji obenem večina pripisuje domoljuben in nostalgичen naboj, ki postane zlasti prepoznaven, ko se človek znajde v tujem okolju, zunaj Slovenije. Še najbolj homogena je bila zadnja starostna skupina (nad 61 let), ki je slovensko NZG v celoti povezovala s slovensko nacionalno identiteto in tradicijo ter ji pripisovala narodnozavedni naboj. Prav tako je ta skupina izkazovala največjo naklonjenost tej glasbeni zvrsti zaradi njene umirjenosti, sproščenosti, nostalgije po mladosti in veselicah, opisov lepote Slovenije in ne nazadnje, ker je ta glasba »naša«.

S tega vidika bi bilo nedvomno zanimivo preučiti druge v prispevku omenjene dejavnike inter- in intrageneracijskih razlik (socialno-ekonomski status, izobrazba, etnična pripadnost, spol, spolna identiteta, religija itn.) ter fokusne skupine zasnovati na način privržencev slovenske NZG (ne glede na starostno pripadnost), indiferentnežev in nasprotnikov, saj vse tri skupine, utemeljene na podobnih glasbenih preferencah glede slovenske NZG, izkazujejo večjo notranjo homogenost. S tem bi po vsej verjetnosti prišli do natančnejšega razumevanja žanra slovenske NZG in njegove vloge v širšem nacionalnem pa tudi kulturnodediščinskem kontekstu, saj ugotovitve naše raziskave kažejo, da preferiranje slovenske NZG vsaj do določene mere preči starostne oz. generacijske razlike kljub nekaterim različnim vzvodom njenega poslušanja. Poleg tega bi bilo z vključitvijo

še nekaterih drugih dejavnikov generacijskega razlikovanja mogoče preveriti tezo v prispevku omenjene študije (Luthar, 2012), da je slovenska NZG najbolj zaželeno pri domačijem, pasivno domačijem tipu in sredinski eliti, predvsem pa, da je z vidika vloge starosti v izbranih kulturnih preferencah, kompetencah in okusih (tudi glasbenih) ta (skupaj z razredom, spolom in etnično pripadnostjo) pogojena s poklicnim razredom, pri čemer se generacijske, spolne in etnične razlike v kulturnih preferencah in potrošnji najmočnejše izražajo v nižjem in nižjem srednjem razredu. Ne nazadnje bi bilo z vidika interakcije med slovensko NZG in nacionalno identiteto, ki jo dejansko v vseh naših analiziranih fokusnih skupinah ne glede na starost prepoznavajo kot pomembno ali vsaj prisotno, smiselno preučiti tudi nekatere druge glasbene žanre in njihova ideološka 'bremena', ki se jih na sicer različne načine prav tako konstitutivno povezuje z nacionalno identiteto, s slovenskim osamosvajanjem in političnim (ideološkim) potencialom, poleg slovenske NZG v prispevku prav tako omenjeni slovenska popevka, jazz, rock in nedvomno punk. Toda kljub tem v tej raziskavi nerealiziranim raziskovalnim možnostim lahko na osnovi pridobljenih ugotovitev sklenemo, da kultura slovenske NZG nikakor ni enotna kot tudi niso njena občinstva. Čeprav obstajajo nekatere pomembne in zanimive medgeneracijske in predvsem intrageneracijske razlike med njenimi občinstvi, se zdi, da je prav intersekcionalno preučevanje tega glasbenega žanra tisto, ki bi največ prispevalo k že obstoječim znanstvenim raziskavam s tega področja.

LITERATURA IN VIRI

- BENNETT, Andy in Daniel BENNETT (2024): Youth, music and identity in a post-digital world. *Sociology, Social Policy and Education*, str. 250–258. Dostopno prek <https://doi.org/10.4337/9781839106972.00032> (24. 6. 2024).
- BOBNIČ, Robert, Jasmina ŠEPETAVC, Natalija MAJSOVA, Jernej KALUŽA, Sofija ZAVRATNIK, Nikolaj FIŠER in Gabriele STEFFE (2024): Slovenska zabavna in narodnozabavna glasba, 2023: Pomeni popularne glasbe za različne generacije poslušalcev [Podatkovna datoteka]. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Arhiv družboslovnih podatkov. ADP. Dostopno prek: https://doi.org/10.17898/ADP_NZG23_V1 (1. 8. 2024).
- BONNEVILLE - ROUSSY, Arielle, Peter J. RENTFROW, Man K. XU in Jeff POTTER (2013): Music through the ages: trends in musical engagement and preferences from adolescence through middle adulthood. *Journal of Personality and Social Psychology*, 105 (4), str. 703–717.
- BONNEVILLE - ROUSSY, Arielle, David STILLWELL, Michal KOSINSKI in John RUST (2017): Age trends in musical preferences in adulthood: I. Conceptualization

- and empirical investigation. *Musicae Scientiae*, 21 (4), str. 369–289. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1177/1029864917691571> (24. 6. 2024).
- DAVIES, Callum, Bill PAGE, Carl DRIESENER, Zac ANESBURY, Song YANG in Johan BRUWER (2022): The power of nostalgia: age and preference for popular music. *Marketing Letters*, 33, str. 681–692. Dostopno prek: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11002-022-09626-7> (24. 6. 2024).
- DE NORA, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. Dostopno prek: https://www.academia.edu/10056207/De_Nora_Music_in_Everyday_Life (24. 6. 2024).
- ERIKSON, Erik H. (1959): *Identity and the Life Cycle: Selected Papers*. New York: International Universities Press.
- HAFNER - FINK, Mitja in drugi (2022): Slovensko javno mnenje, 2021/1: ogledalo javnega mnenja, stališča o zdravju in zdravstvu (ISSP 2021), stališča o tožilstvu in pravosodju, šport, glasba. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Arhiv družboslovnih podatkov. Dostopno prek: https://doi.org/10.17898/ADP_SJM211_V1 (24. 6. 2024).
- HOLBROOK, Morris B. in Robert M. SCHINDLER (1989): Some exploratory findings on the development of musical tastes. *Journal of Consumer Research*, 16, str. 119–124. Dostopno prek: <https://www.jstor.org/stable/2489308> (18. 6. 2024).
- LISSA, Zofia (1965): On the evolution of musical perception. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24 (2), str. 273–286.
- LUTHAR, Breda (2012): Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji: simbolne meje v egalitarni družbi. *Družboslovne razprave*, XXVIII (71), str. 13–37.
- MAJSOVA, Natalija (2016): The aesthetics of Slovene popular music for different generations of Slovene listeners: the contribution of audience research. *Popular Music and Society*, 39 (1). Dostopno prek: <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2015.1061353> (10. 6. 2024).
- MARJANOVIČ UMEK, Ljubica, Maja ZUPANČIČ, Urška FEKONJA, Tina KAVČIČ, Matija SVETINA, Tatjana Tomazo RAVNIK in Borut BRATANIČ (2004): *Razvojna psihologija. Razprave Filozofske fakultete*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- MITCHELL, Gillian A. M. (2019): *Adult Responses to Popular Music and Intergenerational Relations in Britain, c. 1955–1975*. London: Anthem Press.
- RNKD. Narodno-zabavna glasba. Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine. Dostopno prek: https://www.gov.si/assets/ministrstva/MK/DEDISCINA/NESNOVNA/RNSD_SI/Rzd-02_00057.pdf (24. 6. 2024).
- MURŠIČ, Rajko (2000): *Trate vase in naše mladosti: Zgodba o mladinskem in rock klubu* (2. knjiga). Ljubljana: Subkulturni azil Ceršak.
- NORTH, Adrian C. (2010): Individual differences in musical taste. *American Journal of Psychology*, 123, str. 199–208. Dostopno prek: <https://doi.org/10.5406/amer-jpsyc.123.2.0199> (5. 6. 2024).

- STANKOVIĆ, Peter (2014): When alternative ends up as mainstream: Slovene popular music as cultural heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 20.3, str. 297–315. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.754368> (10. 5. 2024).
- (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: Založba FDV.

5.

SLOVENSKA NARODNOZABAVNA

GLASBA KOT NESNOVNA

KULTURNA DEDIŠČINA

Natalija Majsova in Jasmina Šepetavc



Slovenska narodnozabavna glasba je pomemben del slovenske zvočne krajine, vključuje pa tudi vrsto ritualnih (nedeljsko kosilo; radijski *Čestitke in pozdravi*; petkove oddaje na RTV itn.) in simbolnih praks (uporaba lokalnih, regionalnih in narodnih simbolov v žanru, npr. noš) (Stanković, 2021). Poslušalci jo v grobem razumejo kot zvoke, značilne za slovenski kulturni prostor (Hafner - Fink et al., 2022). Narodnozabavna glasba je eden najbolj poslušanih glasbenih žanrov v Sloveniji (prim. poglavje 3) in pomembno identifikacijsko torišče za slovenske diaspore po svetu.

Slovenski Register nesnovne kulturne dediščine (v nadaljevanju tudi: Register),³⁵ v katerem je narodnozabavna glasba od 7. 3. 2017 vnesena kot »narodno-zabavna glasba« (EID: 2-00057), ponuja naslednje izhodišče za razumevanje njenega družbenokulturnega pomena: definirana je kot »fenomen, ki je vpet v vsakdanje in praznično življenje. Izvaja se na vokalno-inštrumentalni ali inštrumentalni način prevladujočih ritmičnih polke in valčka.« (RNKD, 2017). Na več mestih je poudarjen pomen te glasbe za Slovence v matični domovini in za slovenske diaspore po svetu. Zmožnost narodnozabavne glasbe nagovarjati Slovence doma in po svetu je poudarjena tudi v utemeljitvi vnosa fenomena v register:

Narodno-zabavna glasba je pomemben element slovenske kulturne dediščine in nacionalne identitete. Je del številnih šeg in navad Slovencev tako doma kot po svetu. Na razvoj te popularne glasbene zvrsti so vplivale številne zgodovinske okoliščine, ki so omogočile njen razcvet. Pri narodno-zabavni glasbi gre za sodoben pojav naše glasbene kulture, ki od petdesetih let 20. stoletja vse do danes pomembno sooblikuje vsakdanjik in praznik najrazličnejših družbenih skupin v Sloveniji, odmevno pa je posegel tudi v našo mednarodno prepoznavnost (RNKD, 2017).

Opredelitev povzema strokovni pregled zgodovinskega in aktualnega družbenokulturnega pomena narodnozabavne glasbe. Ta je tako prepoznana kot »uradna dediščina« (Harrison, 2013, str. 14), definicija pa predstavlja izhodišče t. i. avtoriziranega dediščinskega diskurza (Smith, 2006) – razumevanja pomenov, lastnosti, družbenokulturnih funkcij in učinkovanja dediščine, ki ga podpirajo področni strokovnjaki (dediščinske institucije, oblikovalci dediščinskih politik itn.).

Primanjkljaj ciljnih ukrepov na področju nacionalnih dediščinskih politik in finančnih mehanizmov pa na drugi strani pomeni, da se narodnozabavna glasba kot dediščina ohranja in uokvirja predvsem v okviru lokalnih in regionalnih – v obeh primerih pretežno komercialnih – iniciativ; v medijih pa ta žanr navadno

³⁵ Koncept nesnovne kulturne dediščine in njenega varovanja zasleduje Unescovo Konvencijo o varovanju nesnovne kulturne dediščine iz leta 2003, ki je leta 2008 začela veljati tudi za Slovenijo. Nesnovna dediščina vključuje »nesnovne dobrine, kot so: prakse, predstavitve, izrazi, znanja, veščine ter z njimi povezani premičnine in kulturni prostori (kjer se ta dediščina predstavlja ali izraža), ki jih skupnosti, skupine in včasih tudi posamezniki prenašajo iz roda v rod in jih nenehno poustvarjajo kot odziv na svoje okolje, naravo in zgodovino«. Register nesnovne kulturne dediščine je osrednja zbirka podatkov o slovenski nesnovni dediščini (OPSI, n. d.). Register vodi Ministrstvo za kulturo, koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine pa je Slovenski etnografski muzej.

obravnavajo uredniki razvedrilnega in ne kulturnega programa.³⁶ Obenem smo v zadnjih treh desetletjih priča porastu tematskih, narodnozabavnih glasbenih kulturnih dogodkov, kot so festivali narodnozabavne glasbe, ter institucij, namenjenih ohranjanju in promociji narodnozabavne glasbe kot dediščine, kot so tematski muzeji. Festivali in muzeji slovenske narodnozabavne glasbe (po definiciji RNKD lahko mednje uvrstimo tudi clevelandski slog polke, razvit med ameriški Slovenci) so si med seboj različni po starosti, obsegu, funkcijah, po ciljnem občinstvu itn. Skupno pa jim je, da opravljajo pomembno vlogo pri uokvirjanju in soustvarjanju narodnozabavne glasbe (ali sorodnih glasbenih oblik) kot dediščine v okviru praks, prepoznanih v definiciji RNKD, pa tudi v okviru drugih, »neuradnih« praks (Harrison, 2013, str. 18), tj. tistih, ki v RNKD niso nujno neposredno navedene. Pri tem delujejo kot vratarji (*gatekeepers*, prim. van der Hoeven in Brandellero, 2015) definicij, pomenov, glasbenih prvin, estetike, ritualov in simbolov, povezanih z narodnozabavno glasbo.

V prispevku naju zanima, kako ti vratarji razumejo narodnozabavno glasbo kot dediščino, povezano s kulturnimi in z zemljepisnimi prostori ter kako operacionalizirajo to razumevanje v svojem delovanju. Skozi pregled literature najprej predstaviva pomen preučevanja dediščinskih diskurzov ter njihove povezave z opomenjanjem prostorov, krajev in identitet v kontekstu sodobnih popularnokulturnih industrij. Nato pojasniva zasnovo raziskave in predstaviva rezultate preliminarnega kartiranja deležnikov – dediščinskih vratarjev na področju narodnozabavne glasbe. Na podlagi trinajstih obsežnih intervjujev z nacionalnimi in lokalnimi dediščinskimi deležniki ter akterji, delujočimi v tujini, v analizi odgovarjava na naslednja raziskovalna vprašanja:

1. Kako deležniki razumejo narodnozabavno glasbo kot dediščino na idejni ravni in v kolikšni meri se njihovo razumevanje narodnozabavne glasbe ujema z definicijo iz Registra oziroma od nje odstopa?
2. Na katere načine narodnozabavno glasbo kot dediščino obravnavajo v okviru festivalskih prireditev, muzejskih postavitev itn., torej dogodkov in institucij, pri katerih sodelujejo kot organizatorji, koordinatorji oz. kustosi?
3. V čem razumevanje popularnoglasbenih žanrov kot kulturne dediščine v diasporah in matični domovini sovpada oz. se razlikuje?

³⁶ Za razpravo o medijih kot pomembnih akterjih popularizacije in definiranja narodnozabavne glasbe gl. poglavje 2.

Namen prispevka je s pomočjo primera narodnozabavne glasbe ponuditi vpogled v pomen prostorskih in migracijskih uokvirjanj slovenske kulture pri konsolidiranju, tj. avtoriziranega diskurza o slovenski narodnozabavni glasbi kot nesnovni kulturni dediščini.

DEDIŠČINSKI DELEŽNIKI KOT LOKALIZATORJI POPULARNOGLASBENIH ZGODOVIN

Dediščina in sodobne kulturne industrije

Prepoznanje pojavov, kot je slovenska narodnozabavna glasba, kot dediščine omogoča Unescova Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine (KVNKD) (2003), ki je nastala na podlagi več desetletij strokovnih razprav o namenih, funkcijah in o učinkovanju definicij dediščine ter kritik do takrat prevladujočega razumevanja dediščine v okviru dihotomije narava : kultura ter predvsem kot materialne, monumentalne in vezane na nacionalistične in progresivistične ideologije (Smith, 2006; van der Laarse, 2019, str. 83–85; Harrison, 2013, str. 95). KVNKD odraža prizadevanja mednarodne skupnosti k sistemskemu premiku proti razumevanju dediščine kot učinkovanja diskurza oziroma procesa, ki deluje performativno, prostorsko, spominsko in identifikacijsko (Smith, 2006; van der Laarse, 2019, str. 84). Besedilo KVNKD, ki poudarja ‚živost‘ nesnovne dediščine, je pomemben dejavnik pri oblikovanju sodobnih nacionalnih dediščinskih strategij in politik skrbništva, obenem pa tudi ni varovalo proti temu, da navedeni deležniki dediščine ne bi še naprej vrednotili, izhajajoč iz idej o nacionalni zavesi in napredku. Oboje se odraža tudi v opredelitvi narodnozabavne glasbe, ki jo vsebuje slovenski Register. Ta definicija sicer ne opusti označevalcev, kot sta »nacionalna identiteta« in »kulturna dediščina«, vseeno pa je izrazito inkluzivna in upošteva transnacionalnost in hibridnost žanra ter njegovega učinkovanja.

V tem prispevku se opirava na kritične definicije dediščine, v dialogu s katerimi je nastalo besedilo KVNKD. Te opozarjajo, da dediščina ni samoumevna, ni nujno nacionalna in ne more biti podvržena evolucionističnim ali estetskim hierarhijam, ampak odraža različne diskurzivne prakse in druge postopke, skozi katere se oblikujejo pomeni in vrednote (Brandellero in Janssen, 2014, str. 224). Je v veliki meri nesnovna ter v izhodišču disonantna oziroma predmet raznolikih opomenjanj in vrednotenj (gl. tudi Harrison, 2013, str. 13). Smith (2006, str. 2–3) tako povzema, da je dediščina kulturni in družbeni proces spominjanja preteklosti v obliki komunikacijskih dejanj, prek katerih ustvarjamo mehanizme za razumevanje sedanjosti in spoprijemanje z njo. Dediščina se vzpostavlja skozi kompleksne in večravske

mreže postopkov spominjanja in pozabljanja določenih vidikov preteklosti (Lowenthal, 1985, str. 44, v Brandellero in Janssen, 2014). Ti postopki zadevajo delovanje različnih deležnikov, od lokalnih iniciativ, od spodaj navzgor, do lokalnih in regionalnih organov upravljanja, državnih ministrstev, komisij za učbenike in muzejev ter ne nazadnje nadnacionalnih in mednarodnih mehanizmov prepoznavanja in financiranja (Harrison, 2013, str. 3). Kuratorske odločitve različnih deležnikov, ki operacionalizirajo definicije dediščine, so, kot ugotavlja Bennett (1995), del procesa vladovanja, saj vzpostavljajo repertoarje predmetov, praks in ritualov, ki jih lahko posamezniki in skupine interpretirajo kot del svoje ali tuje tradicije oziroma dediščine.³⁷ Kirschenblatt - Gimblett (1998) nadalje opozarja na pomen turističnega sektorja za sodobne strategije uprizarjanja sveta; opomenjanje prostorov kot »krajev« dediščine oziroma tradicije³⁸ namreč ne odraža samo njihovega pomena za lokalne skupnosti, ampak tudi komercialne vzgibe dediščinskih deležnikov.

Pojav in uveljavitev množičnih medijev, novih proizvodnih tehnologij in novih načinov kulturnega povezovanja skupin in posameznikov v zadnjem stoletju še vedno predstavljajo več zagat za oblikovalce in implementatorje dediščinskih politik, ki so – ne glede na orisani kritičnodediščinski diskurz – pogosto še vedno vezane na okvire nacionalne države, kulture in prioritete. Sodobni pogoji kulturne produkcije, diseminacije in porabe, v katerih ti niso več pogojeni ne z določenim materialnim krajem ne z določenimi dragimi tehnologijami; vseskozi namreč preizprašujejo obstoječe kategorizacije različnih kulturnih produktov in praks, na primer delitev na ljudsko umetnost, popularno kulturo in visoko umetnost. Hibridnost, intertekstualnost in poroznost sodobnih kulturnih industrij obenem otežujejo prepoznavanje produktov, industrij in praks kot enoznačno lokalne, regionalne ali globalne (van der Hoeven in Brandellero, 2015). Popularna kultura je tako zaradi fluidnosti in razpršenosti velik izziv za dediščinske odločevalce. Ne glede na orisano živost, disperznost in transnacionalnost popularne kulture jo potrošniki in odločevalci še vedno pogosto umeščajo predvsem v nacionalne kulturne okvire, kar sooblikuje avtoriziran dediščinski diskurz, ki ni nevtralen; lahko na primer vodi v resne spore o tem, katera kultura si ima pravico lastiti določeno pesem, melodijo, ples itn. (van der Laarse, 2019, str. 79–81).

³⁷ Smith (2006) pokaže, da se v praksi pojma pogosto uporabljata izmenično, predvsem med obiskovalci dediščinskih dogodkov in institucij.

³⁸ S podobne perspektive je o tradiciji v sodobnih družbah pisal Hobsbawm (1983), ki je uvedel razlikovanje med »politično« in »družbeno« tradicijo, ki sovпада s Harrisonovim razlikovanjem med »uradno« dediščino oziroma »avtoriziranim dediščinskim diskurzom«, o katerem piše Smith (2006), in »neuradno« dediščino.

Ustanovitelji, skrbniki in kustosi arhivov in muzejev, posvečenih dediščini, kot sta na primer film in popularna glasba, sicer prepoznajajo fluidnost in hibridnost kulturne produkcije, v praksi pa jo vseeno pogosto obravnavajo, izhajajoč iz (enega izmed) dveh ciljev: 1) predstaviti splošen kulturni pomen določenih tehnoloških dosežkov prek prikaza globalno najodmevnejših izumov in/ali kulturnih artefaktov; 2) predstaviti lokalni, regionalni ali nacionalni prispevek k zgodovini tehnoloških prebojev, na primer zgodovino lokalne popularne glasbe ali nacionalne kinematografije kot dediščino (van der Hoeven in Brandellero, 2015; Robinson in Silverman, 2015). Obe tendenci odražata komercializirano razsežnost dediščine v sodobnih družbah in njeno vpetost v »ekonomijo izkušnje« (Harrison, 2013, str. 87–88) ter tudi nakazujeta, da tudi popularnokulturna dediščina v sodobnih kuratorskih praksah pogosto ostaja prostorsko uokvirjena in povezovana s teritorializirano identifikacijo. V prispevku želiva prek intervjujev z deležniki, ki s svojo uredniško, kuratorsko in organizacijsko prakso sooblikujejo avtorizirani diskurz o slovenski narodnozabavni glasbi kot dediščini (gl. tudi Harrison, 2013, str. 33), ponuditi vpogled v to, kako in zakaj prihaja do tega razkoraka med aktualnimi teoretskimi premisleki o nesnovnosti, živosti in o disonantnosti dediščine, ki prevladujejo v kritičnih dediščinskih študijah in so osnova za KVNKD, ter pragmatičnim razumevanjem dediščine, na katero se pri svojem vsakodnevnem delu (organizaciji prireditev, kuriranju razstav) opirajo dediščinski vratarji.

Prostorska hibridnost narodnozabavnih viž

Narodnozabavno glasbo kot sodoben popularnoglasbeni žanr je produktivno razumeti v odnosu do slovenske ljudske glasbe in v odnosu do vplivov popularne glasbe specifičnega časa in kraja, v katerem nastaja in operira. V 20. stoletju je narodnozabavna glasba, ki gradi na eksplicitnih estetskih, formalnih in diskurzivnih sklicih na označevalce tradicije, kot so: ljudska glasba, narodne noše in besedila, ki razmeroma pogosto nostalgичno opevajo dom (gl. poglavji 4 in 6), za različna občinstva v Sloveniji in tujini ter – v pomembni meri – za slovenske diaspore postopoma začela reprezentirati narod, njegovo identiteto in celo nacionalno ozemlje. V Sloveniji je sodobnost popularnoglasbenega žanra kot produkta kulturnih industrij sovpadla s simbolno teritorializiracijo narodnozabavne glasbe kot slovenske (in nebalkanske, gl. prvo poglavje). Obenem narodnozabavna glasba nikoli ni bila homogena in statična. Vključuje množstvo lokalnih tradicij (najznačilnejše je ločevanje med Avsenikovim in Slakovim slogom), v svoji zgodovini pa je žanr inkorporiral glasbene elemente jazza, popa, turbofolka itn. ter temeljito moderniziral svojo estetiko, ki danes nagovarja tudi mlajše in urbano občinstvo (prim. Stanković, 2021).

Raziskave o vlogi glasbe pri oblikovanju etničnih identitet v kontekstu migracij kažejo, da sta glasba in ples dve pomembni osišči za oblikovanje diasporičnih kulturnih identitet, povezovanja skupnosti in ohranjanja vezi z domovino (gl. Boura, 2005; Klein, 2005, str. 63; Lidskog, 2016). Skozi glasbo skupnosti ohranjajo, prenašajo in formirajo nove kulturne spomine (Baily in Collyer, 2006, str. 168; Klein, 2005). Tako je glasba kot mobilna, fluidna kulturna oblika ključni element kulturne dediščine diaspor; skupnosti vlagajo svoje napore v organizacije plesov, festivalov itn., s katerimi ohranjajo svojo dediščino in potrjujejo svojo identiteto v kontekstu večinske družbe (Boura, 2005; Shuval, 2000, str. 42–43).³⁹

Skupnosti pa v svoje glasbene tradicije inkorporirajo tudi glasbo prostora in časa novega okolja ter tako ustvarjajo svoje hibridne glasbene oblike, ki govorijo o migracijski izkušnji ali artikulirajo nove hibridne identitete (Baily in Collyer, 2006: 174; Lidskog, 2016). V migracijski situaciji se lahko spremenijo tudi pomeni, ki jih ljudje pripisujejo glasbi domovine, prav tako pa obstajajo generacijske razlike o načinih povezovanja s to glasbo (Baily in Collyer, 2006, str. 173–175; Lidskog, 2016). Opisani premisleki so pomembni tudi za analizo slovenskih izseljenskih skupnosti in njihovih glasbenih praks (Molek, 2017a; Molek, 2017b); odprto vprašanje pa ostaja, v kolikšni meri definicije popularnoglasbenih žanrov kot tradicije in/oziroma dediščine v diasporah in matični domovini sovpadajo oz. se razlikujejo.

Dediščinski deležniki in popularna glasba

Van der Hoeven in Brandellero (2015) v raziskavi o popularnoglasbeni dediščini na Nizozemskem kot temeljne vratarje, ki vzpostavljajo kanon popularnoglasbene dediščine, omenjata predvsem muzeje in arhive, ki so plod državnih ali lokalnih iniciativ, včasih pa so celo v celoti projekti entuziastičnih posameznikov. Ugotavljata, da tovrstne institucije navadno izkoriščajo lokalni izvor določenih

³⁹ Na tem mestu je treba opozoriti na generacijske razlike v izseljenskih skupnostih pri aktivnem vključevanju v kulturne dejavnosti diaspore. Klein (2005) v študiji malteške skupnosti v Avstraliji na primer opozarja na šibkejšo identifikacijo z malteško kulturo pri drugi in tretji generaciji priseljencev, pri čemer poskušajo z organiziranjem plesov in glasbenih nastopov, npr. malteške *ghane*, starejše generacije spodbujati večjo identifikacijo z malteško kulturo med mladimi. Pri slovenskih diasporah Žigon (2004) podobno piše o večji asimilaciji druge in nadaljnjih generacij slovenskih migrantov ameriški, argentinski idr. kulturi, a hkrati opozarja, da se upad identifikacije s slovenstvom ni dogajal povsod v enaki meri. Primer, ki ga avtor poda, je val argentinskih Slovencev, ki so se v državo naselili po drugi svetovni vojni, in identiteto ohranjali ravno prek aktivnega kulturnega udejstvovanja v slovenskih organizacijah. Podobno potrjuje Molek (2017a) v svoji študiji transnacionalnih glasbenih praks, ki utrjujejo slovensko identiteto med mlajšimi generacijami slovenskih Argentinev.

izvajalcev in/ali glasbenih zvrsti ter z njimi povezanih posameznikov (npr. besedilopiscev, producentov itn.), produktov in skupnosti za promocijo svoje institucije in kraja oz. širšega, nacionalnega prostora. Avtorji, kot so: Macdonald (2013, str. 141), Hofman (2014), Hafstein (2015, str. 156–186) in Gligorijević (2021), nadalje opozarjajo na pomen festivalov kot sodobnih dediščinskih institucij, ki uprizarjajo in uokvirjajo tradicijo pa tudi dediščino kot spominsko, turistično in komercialno glasbenoprostorsko, spominsko in družbeno izkušnjo.

V Sloveniji še nimamo muzeja popularne glasbe, njeno zgodovinenje in umeščanje v dediščinske diskurze pa tudi še ni sistematizirano. Zevnik (2014) tako opozarja, da za arhiviranje zgodovine slovenske popularne glasbe poleg Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani skrbijo predvsem t. i. samonikli arhivarji, ki jih navadno bolj kot komercialno uspešna glasba (ki v veliki meri sovпада z žanri, kot so: pop, rock in narodnozabavna glasba) zanimajo alternativni žanri. Stanković (2014) nadalje izpostavlja prevlado alternativnih glasbenih zvrsti v slovenskih znanstvenih študijah o domači popularni glasbi. Študij komercialno uspešnih zvrsti, tudi tistih, ki so v mednarodnem prostoru prepoznane kot 'slovenske' (tj. NZG), kot popularnoglasbenih fenomenov dejansko ni. Po drugi strani je ravno slovenska narodnozabavna glasba vključena v osnovnošolske in srednješolske učbenike za pouk glasbe in zgodovine (prim. Zevnik, 2014; Majsova, 2016). Prav tako je narodnozabavna glasba (skupaj z atributi, kot so narodne noše, in v okviru praks, kot so veselice in plesi) deležna pozornosti v etnomuzikoloških in etnografskih študijah (prim. Cvetko, 2007; Knific, 2005) ter študijah kulturnega udejstvovanja slovenskih diaspor v ZDA, Argentini in v Avstraliji (prim. Debevec, 2014; Kunej in Kunej, 2016; Molek, 2017a; Hardwick - Franco, 2010).

Ne glede na številne indice, da je slovenska narodnozabavna glasba sodoben popularnoglasbeni žanr, je pogostejše obravnavana s perspektive, ki jo povezuje z ljudsko glasbo kot pa s sodobno, z žanrsko. Kvalitativne študije občinstev (prim. Majsova, 2016; poglavje 1, poglavje 6) kažejo, da so vzrok za to njene značilnosti, kot so: ritmi polke in valčka, narodne noše, harmonika, besedila, ki pogostejše govorijo o tradicionalnih bolj kot o sodobnih družbenih formacijah in podeželju (prim. tudi Stanković, 2021). Stališča deležnikov, ki sooblikujejo avtoriziran diskurz (tj. diskurz, ki ima poleg strokovnega zaledja tudi institucionalno zaledje) o narodnozabavni glasbi kot dediščini prek organiziranja tematskih dogodkov in razstav, pa po drugi strani še niso bila predmet raziskave, ki bi osvetlila pogoje, v katerih poteka opomenjanje narodnozabavne glasbe kot dediščine in tradicije oziroma celo različnih tradicij, ki so nakazane v definiciji RNKD.

METODOLOGIJA

Poleg skrbnikov RNKD diskurze o slovenski narodnozabavni glasbi sooblikujejo mediji, tematske institucije, dogodki in vsakdanje rabe narodnozabavne glasbe. V okviru raziskave so naju zanimali predvsem deležniki, ki vzpostavljajo in preizprašujejo t. i. avtorizirani diskurz o narodnozabavni glasbi kot dediščini, s tem ko v svojem delovanju aktivno osmišljajo ta glasbeni žanr kot kulturno formo, ki jo je zaradi določenih razlogov treba ohranjati, vzdrževati in promovirati. Med tovrstne dediščinske vratarje sva po pregledu referenčnih študij in kartiranju relevantnih deležnikov na področju narodnozabavne glasbe poleg skrbnika RNKD – Slovenskega etnografskega muzeja – uvrstili tematske muzeje in festivale narodnozabavne glasbe.

V letu 2022 sva izvedli polstrukturirane intervjuje z vsemi zainteresiranimi dediščinskimi vratarji – s kustosi muzejev in z organizatorji festivalov. Z intervjuji sva želeli dobiti vpogled v operacionalizacijo razumevanja narodnozabavne glasbe kot dediščine in tradicije ter pomen tega razumevanja za njihovo načrtovanje in izvedbo dogodkov. Pri tem naju je posebej zanimalo, kako deležniki svoje razumevanje narodnozabavne glasbe kot dediščine in/ali tradicije udejanjajo v praksi (z organizacijo, s selekcijo, kuriranjem itn.) in kakšno vlogo pri konstrukciji same ideje slovenske narodnozabavne glasbe pri teh deležnikih igra razmerje med domom in tujino.

Intervjuji, ki so dostopni v Arhivu družboslovnih podatkov (Majsova in Šepetavc, 2023), so obsegali naslednje sklope: 1) kontekst ustanovitve festivala/muzeja, cilji in ciljno občinstvo; 2) razumevanje izvora in geneze narodnozabavne glasbe oz. sorodnih žanrov ter vpetosti glasbe v dediščinske diskurze in politike na različnih ravneh; 3) razumevanje in konstrukcije okvirov žanra znotraj muzejev in festivalov ter pomen glasbe za lokalno, nacionalno in nadnacionalno identifikacijo ter družbeno kohezijo. V zadnjem, četrtem sklopu sva intervjuvance spraševali po vpetosti dogodka/institucije v dediščinski oz. kulturni turizem kot pomemben mehanizem opomenjanja preteklosti v poljudnoznanstvenem diskurzu (gl. tudi van der Laarse, 2019, str. 84; Macdonald, 2013, str. 137–161).

Vsi razen dveh intervjujev so potekali v živo. Zaradi urnika organizatoric (Števerjan) in razdalje (Cleveland) sta bila dva intervjuja izvedena prek platforme Zoom. V povprečju so intervjuji trajali 60 minut. Transkripte intervjujev sva za lažjo klasifikacijo in primerjavo podatkov po temah kodirali v programu QDA Miner. Zajeti deležniki so predstavljeni v preglednici 5.1; nabor ni dokončen, nudi pa referenčen vpogled v raznolikost polja.

Dediščinski deležnik	Organizacija/ Predstavniki	Povzetek ciljev in aktivnosti deležnika
Slovenski etnografski muzej, Ljubljana (1923–)	Adela Pukl, muzejska svetovalka v Kustodiatu za duhovno kulturo	Skrbnik vpisa slovenske narodnozabavne glasbe (NZG) v RNKD.
Dvorana slavnih in muzej polke v Clevelandu (1987–)	Joe Valenčič, soustanovitelj muzeja	Muzej, posvečen clevelandskemu slogu polke, ki se je razvil med slovensko izseljensko skupnostjo v ZDA. Muzej vsebuje tudi arhiv polke in slovenske NZG.
Muzej Avsenik (1989–/2016– (prenovljena podoba))	Svet dedičev družine Avsenik ni podal soglasja za intervju.	Muzej, posvečen delovanju Ansambla Avsenik. Poudarek na biografijah in kariernih uspehih. Vsebuje arhiv posameznih skladb, številnih fotografij, nagrad, harmonik, noš. Informacije o muzeju so bile pridobljene prek obiska, pregleda tiskovin in spletne podobe.
Muzej Lojzeta Slaka in Toneta Pavčka, Mirna Peč (2018–)	Ljudmila Bajc, vodja muzeja	Muzej, posvečen Lojzetu Slaku in njegovemu ansamblu. Vsebuje multimedijski arhiv, povezan z ansamblom (medijskih poročanj, fotografij, videoposnetkov nastopov itn.), artefakte (harmonike, noše itn.) in zgodovinski pregled delovanja ansambla.
Štajerska hiša glasbe z Muzejem Alfija Nipiča, Pesnica	Sandra Kurnik Zupanič, vodja projekta snovanja muzeja	Muzej, odprt junija 2024 (po zaključku najine raziskave), je posvečen pevcu NZG in slovenske zabavne glasbe Alfiju Nipiču. Vsebuje Nipičevo osebno zbirko dokumentov, predmetov itn.
Festival narodnozabavne glasbe Ptuj (1969–)	Radio Tednik Ptuj/ Domen Hren, urednik Radia Ptuj	Najstarejši festival NZG. Poudarek na nacionalnem pomenu festivala in žanra. Pomemben element Ptuja kot turistične in festivalske destinacije. Vseslovensko občinstvo.
Festival narodnozabavne glasbe Števerjan (1971–)	S. K. P. D. Frančišek B. Sedej / Ilarija Bergnach, predsednica društva, in Stefania Beretta, tajnica društva	Drugi najstarejši festival NZG, zamejski festival s poudarkom na povezovanju skupnosti in ohranjanju slovenske dediščine med zamejci. Element turizma, kulinarike in poudarjanja lokalnih ponudnikov. Lokalno in mednarodno občinstvo.
Graška Gora poje in igra (1976–)	KD Graška Gora/ Drago Plazl, predsednik društva	Tretji najstarejši festival NZG. Vključevanje širše lokalne skupnosti v organizacijo. Vseslovensko in mednarodno občinstvo.

Festival Slovenskogoriški klopotec Cerkevjak (1986–)	KD Cerkevjak/ Danijel Zorko, predsednik društva	Vključevanje širše lokalne skupnosti v organizacijo. Poudarek na lokalnem občinstvu. Delno vseslovensko in mednarodno občinstvo.
Festival narodnozabavne glasbe Vurberk (1992–)	Turistično društvo Vurberk/Janez Toplak, tajnik društva	Pobudnik Turistično društvo Vurberk z namenom oživitve kraja in grajskega dvorišča. Poudarek na slakovem slogu NZG. Vseslovensko občinstvo.
Večer slovenskih viž v narečju Škofja Loka (2001–)	Radio Sora/ Nada Jamnik, direktorica	Poudarek na petju v narečjih in lokalnem občinstvu. Delno vseslovensko in mednarodno občinstvo.
Narodnozabavna Hit parada, Bled (2004–)	Javni zavod Turizem Bled/Lili Ošterbenk Janša, sodelavka, zadolžena za projekt festivala	Turistična pobuda za oživitev Bleda v »mrtvem« mesecu novembru. Poudarek na oberkrainer oz. Avsenikovem slogu, povabljeni slovenski in tuji ansambli. Fokus na mednarodnem občinstvu.
Novoletni festival narodnozabavne glasbe Dolenjske Toplice (2005–)	Občina Dolenjske Toplice in TIC Dolenjske Toplice/ Franc Vovk, župan občine	Turistična pobuda za organizacijo prazničnega festivala. Primarno namenjen lokalnemu občinstvu. Delno vseslovensko občinstvo.
Festival pod Pohorjem Oplotnica (2017–)	Kulturno društvo Festival Oplotnica/ Franci Ribič, predsednik društva	Vključevanje širše lokalne skupnosti v organizacijo. Primarno namenjen lokalnemu občinstvu. Delno vseslovensko občinstvo.

Preglednica 5.1. Pregled dediščinskih deležnikov v času izvajanja raziskave (Majsova in Šepetavc, 2023).

ANALIZA

Odgovori intervjuvancev kažejo, da deležniki oz. dediščinski vratarji – institucije, posamezniki in infrastrukture, ki omogočajo praktično implementacijo in širjenje zavedanja o narodnozabavni glasbi kot dediščini – sicer razumejo in podpirajo definicijo žanra, kot je vnesena v RNKD, obenem pa jo pri svojem delovanju pragmatično prilagajajo. Pred začetkom analize naj opozoriva, da že beseda »dediščina« ni enako domača vsem deležnikom. Preden predstaviva rezultate glede na zastavljena raziskovalna vprašanja, naj izpostaviva naslednjo terminološko specifičnost, ki se je pokazala v intervjujih. Pri definiranju narodnozabavne

glasbe so vsi štirje predstavniki muzejev v odgovorih preferenčno uporabljali besedo »dediščina« in oziroma besedno zvezo »kulturna dediščina«, pri čemer je samo Valenčič, ki je poleg muzejske dejavnosti vpet tudi v festivalsko, v intervjuju uporabljal tudi besedo »tradicija«, in sicer pri označevanju posameznih elementov (npr. glasbe, noš). Predstavniki festivalov so na drugi strani narodnozabavno glasbo večinoma opisovali z besedo tradicija (prevladujoči označevalec pri Ribiču, Toplaku, Hrenu, Zorku, Vovku) in z besedo kulturna dediščina. V treh intervjujih (Plazl, Ošterbenk Janša, Bergnach in Beretta) ni uporabljen ne prvi ne drugi termin, ampak so intervjuvanci o značilnostih in pomenu narodnozabavne glasbe razmišljali prek opisovanja določenih lastnosti (zvokov, oblek, podob, priložnosti), ki jih povezujejo z njo. To deloma odraža okoliščino, da so se muzejski delavci v primerjavi z organizatorji festivalov zaradi svojega poklica navadno bolje spoznali na definicije dediščine, deloma pa pomanjkanje dediščinskih mehanizmov in pobud na področju popularne kulture v Sloveniji. Spodbujanje predstavnikov festivalov k razmišljanju o narodnozabavni glasbi kot dediščini s pomočjo bolj neposrednih vprašanj ni prineslo nobenih novih spoznanj, saj so besedo »dediščina« preprosto prenesli na tiste vidike narodnozabavne glasbe, ki so jih prej opisovali kot »tradicijo«.

Razumevanje narodnozabavne glasbe

Ne glede na raznolikost vzorca, ki je vključeval institucije različnih starosti in z različnimi agendami, od promocije dediščine določenih izvajalcev (npr. Muzej Lojzeta Slaka) do promocije specifične glasbene podzvrsti (npr. *Oberkrainermusik* v primeru blejske Hit parade), so vsi intervjuvanci potrdili, da narodnozabavno glasbo razumejo kot sorazmerno mlad popularnoglasbeni žanr, ki se spreminja in posodablja na ravni sestavov zasedb in besedil pa tudi na ravni oblačil in kontekstov nastopov. Vsi intervjuvanci razumejo narodnozabavno glasbo kot pomemben element slovenske nacionalne identitete, pri čemer jih je več poudarilo njen pomen za prepoznavnost Slovenije v tujini. Valenčič je omenil: »Brez narodnozabavne glasbe druge narodnosti sploh ne bi poznale Slovencev. [...] [S]imbol slovenske kulture zunaj Slovenije, da nas sploh poznajo, je narodnozabavna glasba« (Valenčič v Majsova in Šepetavc, 2023).

Obenem se je izkazalo, da so definicije narodnozabavne glasbe kot dediščine, ki jo je primerno vključiti v muzejsko zbirko ali okvir festivala, precej različne in navadno bolj zaprte. Definiciji iz RNKD se je najbolj približal Valenčič, ki je slovensko narodnozabavno glasbo umestil v kontekst kulturnih industrij dvajsetega stoletja in jo razumel kot nabor sorodnih, a raznolikih slogov in izvedbenih form, ki nastajajo v procesu medsebojnih izmenjav med Slovenci iz matične

domovine, izseljenci, med katerimi je posebej poudarjal tiste v ZDA in Kanadi, ter inkorporiranja elementov drugih popularnoglasbenih tradicij. Drugi intervjuvanci so na zvrst gledali z bolj centralizirane perspektive. Kustosinja Muzeja Lojzeta Slaka (Bajc) in vsi intervjuvani organizatorji festivalov so poudarjali predvsem nastanek slovenske narodnozabavne glasbe na presečišču ljudskih pesmi, sodobnejših posodobitev, ki sta jih vpeljala brata Avsenik, in poznejše diverzifikacije žanra prek Ansambla Lojzeta Slaka in sodobnejših ansamblov.

Vsi intervjuvanci so poudarili mednarodno prepoznavnost in pomen slovenskih narodnozabavnih ansamblov za slovenske diaspore kot pomembno lastnost narodnozabavne glasbe, niso pa omenjali neposrednih vzajemnih vplivov glasbenih invencij slovenskih izseljencev in Slovencev v matični domovini. Bajc je poudarila vpliv Izseljenske matice na vizualno podobo Ansambla Lojzeta Slaka, ampak tudi ta izjava je bila podana v kontekstu pogovora o mednarodnih uspehih ansambla: »ko so šli v Ameriko – [...] organizatorica [je bila] slovenska Izseljenska matica, ki pa je zahtevala, da nastopajo v gorenjskih narodnih nošah kot najbolj prepoznavnem slovenskem simbolu. In so tako močno vztrajali na tem, da so morali nabaviti gorenjske narodne noše in so potem leta in leta v njih nastopali« (Bajc v Majsova in Šepetavc, 2023).



Slika 5.1. Vhod v Muzej Lojzeta Slaka in Toneta Pavčka, Mirna Peč (arhiv avtoric, 2022).

Valenčič je te in podobne uspehe ikon slovenske klasične narodnozabavne glasbe v ZDA umestil v kontekst vala zanimanja slovenskih izseljencev in njihovih potomcev v ZDA za svoje slovenske korenine v 60. in 70. letih dvajsetega stoletja na eni strani ter zatona polke v slovenskem slogu kot priljubljenega mladinskega žanra v ZDA pred pojavom rokenrola. Prav v ZDA je slovenska narodnozabavna glasba kot žanr, soroden ameriški polki v clevelandskem slogu, postala predmet muzejske in torej dediščinske obravnave, in sicer z ustanovitvijo Dvorane slavnih in muzeja polke leta 1987, tj. dve leti pred prvim odprtjem Muzeja Avsenik v Begunjah, posvečenega delovanju bratov Avsenik in njenega ansambla. Do organizacije pregledne razstave s poudarkom na slovenski narodnozabavni glasbi v Sloveniji je sicer prišlo šele leta 2007 (Cvetko, 2007), bolj razširjeni pa so muzeji, posvečeni posameznim – posebej prepoznavnim in kakovostnim – izvajalcem (gl. preglednico 5.1).



Slika 5.2. Spomenik Lojzetu Slaku, Mirna Peč (arhiv avtoric, 2022).



Slika 5.3. Interaktivna dvorana v Muzeju Lojzeta Slaka in Toneta Pavčka, Mirna Peč (arhiv avtoric, 2022).

PRAKTIČNA IMPLEMENTACIJA DEFINICIJ

ℙ ————— α ————— ℙ ————— ℙ

Klavirska harmonika

V nasprotju s predstavnico Slovenskega etnografskega muzeja so intervjuvanci pogosto navajali kakovost glasbenih izvajalcev in narodnozabavnih tradicij kot pomemben vidik tiste dediščine, ki jo želijo ohranjati prek svojih institucij in dogodkov. Predstavnik ptujskega festivala Hren in blejske Hit parade Ošterbenk Janša sta kakovost zaradi različnih razlogov povezala s tradicijo klavirske harmonike. Hren je to glasbeno tradicijo prepletel z dolgo tradicijo kulturnih prireditev na Ptuj – v najstarejšem slovenskem mestu, kot poudarjajo tudi v promocijskih gradivih in upoštevajo tudi pri vsakoletnem načrtovanju prizorišč:

[Želimo], da pol milijona ljudi [...] vidi lepote Ptuja, pročelje te fasade, tistega Orfeja, gradu in tako naprej. [...] Lani ob 52. obletnici [...] smo šli na vas, pred Puhovo domačijo. [...] Janez Puh je bil rojen tukaj, v Sakušaku, v takratni veliki ptujski občini. [...] Slovenski kulturniki ali pa tehnični ljudje pa ne razumejo tega, da je treba to pokazati ljudem in jih izobraževati. In mi smo dali motorje na sceno in si rekli, da se vse to dá povezati. Vse to je naša dediščina, ne samo kulturna, ne samo glasbena, ne samo tehnična, to je pač naš ponos (Hren v Majsova in Šepetavc, 2023).

Ptujski festival je po Hrenovih besedah zasnovan s ciljem predstavljati t. i. jagodni izbor slovenske narodnozabavne produkcije, pri čemer si organizatorji festival zamišljajo kot dogodek t. i. visoke kulture, ki naj bi privabljal pomembne osebnosti (npr. župane s soprogami) iz celotne regije. Čeprav je organizator med obiskovalci navedel tudi tujce, je festival v prvi vrsti namenjen slovenskemu občinstvu, narodnozabavno glasbo pa uokvirja kot izrazito slovensko posebnost (Hren, 2022).

Ta strategija je v izrazitem nasprotju s konceptom sodobnejšega dogodka, blejske Hit parade. Festival, organiziran kot turistični produkt in v prvi vrsti namenjen »nemškogovorečim obiskovalcem« (Ošterbenk Janša, 2022), prav tako gradi na kakovostnih izvajalcih, ki igrajo v Avsenikovem slogu, a se pri tem ne zamejuje na slovenske ansamble in glasbe ne pozicionira kot primarno »slovenske« dediščine, ampak kot regionalno posebnost *Oberkrainer*. Opiranje na tradicijo klavirske harmonike tako v dediščinskih diskurzih ustvarja dihotomijo med to tradicijo in vsemi drugimi zveni slovenske narodnozabavne glasbe, ki zaradi različnih razlogov (»kvaliteta«, »zvok«, »neprimernost za ciljno občinstvo«) postanejo izključeni. Podobno opažata tudi muzejski delavki iz Mirne Peči in Pesnice, ki navajata svojo pripravljenost sodelovanja in povezovanja z Muzejem Avsenik, a pomanjkanje podobne želje na drugi strani (Bajc, 2022; Kurnik Zupanič, 2022).

Skupnost in diatonična harmonika

Festivali na Graški Gori, Vurberku, v Števerjanu, Cerkvenjaku, Škofji Loki, Dolenjskih Toplicah in v Oplotnici v nasprotju s ptujskim in z blejskim ne temeljijo na tradiciji klavirske harmonike, kar se odraža tudi v mnenjih organizatorjev. Organizator festivala na Graški Gori Plazl (v Majsova in Šepetavc, 2023) je pove-



dal: »Mi nekih minimumov nimamo, le elektronska glasba se tu pri nas ne izvaja, saj je to narodnozabavni festival. Povabimo pa vsako leto dve skupini iz drugih držav. Imamo tudi napisano, da oni izvajajo glasbo [po vzoru] slovenskih polk in valčk[ov], s tem da oni [lahko pojejo] v svojem jeziku.« Posebnosti tega festivala, katerega organizator je sam veliko potoval in živel v tujini, sta razumevanje slovenske narodnozabavne glasbe in slovenske dediščine, odprte v mednarodni prostor, ter skrb za ohranjanje dediščine ne le klavirske, ampak tudi diatonične harmonike.

Slika 5.4. Pastirček - simbol festivala Graška Gora poje in igra (arhiv avtoric, 2022).

Organizatorji drugih zgoraj navedenih festivalov tudi gradijo na tradiciji diatonične harmonike, a je ne povezujejo nujno z mednarodno odprtostjo oz. dostopnostjo narodnozabavne glasbe. Festival v Števerjanu je tako danes namenjen

predvsem krepitevi lokalne slovenske manjšinske skupnosti ter povezav med njo in Slovenci v matični domovini prek butičnega turizma (Bergnach in Beretta v Majsova in Šepetavc, 2023). Festivala v Cerkvjenjaku in Oplotnici sta prav tako namenjena krepitevi lokalnih skupnosti in identitet prek organizacijskega procesa, v katerem sodeluje veliko lokalnih prebivalcev, in prek dogodka samega, namenjenega predstavitvi mlajših lokalnih ansamblov (Zorko v Majsova in Šepetavc, 2023; Ribič v Majsova in Šepetavc, 2023). Mednarodni in povezovalni pomen slovenske narodnozabavne glasbe v tem primeru na pragmatični ravni sovpadе s skrbjo za lokalno kohezijo in krepitevijo lokalne identifikacije.



Festivali na Vurberku, v Dolenjskih Toplicah in Škofji Loki delujejo kot dogodki, ki slavijo slovensko kulturo. Toplak (organizator festivala na Vurberku, v Majsova in Šepetavc, 2023) je povedal: »Diatonična harmonika nekako ni bila v ospredju pri sosedih na Ptuj. [...] Z ozirom, da smo dobili informacijo, da je to [diatonična harmonika] zapostavljeno, vemo pa, da so ljudje imeli radi Slakovo glasbo [...], je prišla ideja, da na Vurberku organiziramo prvi festival narodnozabavne glasbe v Sloveniji z diatonično harmoniko in večglasnim petjem.«

Slika 5.5. Plakata škofjeloškega festivala, razstavljena na sedežu Radia Sora (arhiv avtoric, 2022).

V Dolenjskih Toplicah sicer nimajo enako izdelanega koncepta, poteka pa 26. decembra – na državni praznik in, simbolno, kot »zadnji festival narodnozabavne glasbe v tekočem letu«. Tudi festival v Škofji Loki ima simbolno razsežnost: namenjen je ohranjanju slovenskih narečij; organizatorica Jamnik (v Majsova in Šepetavc, 2023) je sicer izpostavila, da zanimanje za ta format med izvajalci upada in da je prevladujoče narečje, v katerem dobivajo prijave, gorenjščina.

NARODNOZABAVNA GLASBA V RAZMERJU SLOVENIJA : TUJINA

Domovina za diasporo

Vsi intervjuvanci so tako ali drugače poudarili pomen narodnozabavne glasbe kot dediščine, pomembne za grajenje kolektivnih identitet:

[S]lovenska narodnozabavna glasba [...] je nastala z nekim »X« faktorjem, da je lahko toliko časa ostala. Ima neko patino, ima neko tradicijo, ima nekaj, kar združuje, ne glede na spol, finančni položaj ali status [...] In če pogledamo druge države, načeloma nobena nima tako močne kulturne simbolike (Hren v Majsova in Šepetavc, 2023).

Hrenov premislek sovpada z mnenjem Valenčiča in obenem odpre vprašanje, kako se tovrstne, z »državo« povezane kulturne oblike pomensko preoblikujejo v kontekstu zamejcev in izseljencev. Narodnozabavna glasba je v kontekstu manjšin velikokrat speta z izraženim nacionalnim sentimentom, s festivali in z muzeji, posvečenimi žanru, pa so način ohranjanja kulturnih vezi s Slovenijo. V Števerjanskem vestniku, ki je zaznamoval 50 let festivala leta 2020, na primer najdemo izjavo Slavka Avsenika ml. iz leta 2010:

Tu, v Števerjanu, pri vsakomur vsaka slovenska beseda in pesem nekaj pomenita [...]. Tu neposredno začutiš pomembnost pripadnosti svojemu narodu in vsemu, kar pomaga ohranjati kulturo svojega naroda, česar se celo sredi svojega glavnega mesta matične države, Ljubljane, včasih prereditko zavedamo (Avsenik v Hlede, 2020).

Podobno kot Avsenik ml. (in organizatorji števerjanskega festivala, ki so njegovo izjavo umestili v festivalski vestnik) o pomenu narodnozabavne glasbe razmišlja tudi Valenčič (v Majsova in Šepetavc, 2023): »Narodnozabavna glasba [je] v Ameriki nadomestila slovenščino kot sredstvo, ki nas združuje.«

V nasprotju z organizatorji festivalov v Sloveniji, katerih mnenja glede potrebe po državni podpori narodnozabavnim festivalom so deljena, sta intervjuvanki iz Števerjana in Valenčič opozorila na pomen podpore matične države. Valenčič (v Majsova in Šepetavc, 2023) je v tem kontekstu posebej poudaril simbolno in finančno izključevanje narodnozabavne glasbe iz finančnih mehanizmov: »[...] v Ljubljani neradi podpirajo kulturne dejavnosti, ki vključujejo harmonike. Če bi nam Slovenija poslala Modrijane, bi bilo super, ampak ko so harmonike ..., neradi podpirajo takšno kulturo.« Mnenje je v ostrem nasprotju s stališčem Vovka (Dolenjske Toplice), ki je menil, da bi se morala država in Ministrstvo za kulturo čim manj vpletati v narodnozabavno glasbo in z njo povezane dogodke; tudi drugi deležniki, ki delujejo v slovenskem kontekstu, so v primerjavi z Valenčičem ter Bergnach in Beretto manj poudarjali potrebo po državni (oz. deželni) podpori festivalom in muzejem narodnozabavne glasbe.

Hibridizacija identitet in žanrov

Diasporična transnacionalna pozicija pomeni tudi, da slovenske skupnosti v tujini nimajo enoznačnega odnosa do matične domovine in narodnozabavne glasbe. Festival v Števerjanu in Muzej polke v Clevelandu predstavljata udejstvovanje dveh različnih skupnosti Slovencev v tujini, ki pa sta, vsaka na svoje načine, aktivno vpeti v (re)definiranje slovenske popularnoglasbene dediščine.⁴⁰ Čeprav je sidrišče grajenja slovenskih skupnosti v tujini povezava s slovenskimi kulturnimi tradicijami, festivalske in muzejske aktivnosti kažejo na glokalne multikulturne kontekste. Pri festivalu v Števerjanu se ta na primer odraža v organizatorjevem poudarjanju lokalnih posebnosti kraja in pokrajine, podpori italijanskih deželnih finančnih mehanizmov in italijanske televizije RAI pri organizaciji festivala, predvsem pa v večji dovzetnosti do različnih glasbenih in modnih slogov znotraj žanra narodnozabavne glasbe v desetletjih obstoja festivala (ti so npr. vidni v medijskem arhivu starih edicij Števerjana in odprtosti organizatork do možnosti spremembe

⁴⁰ Med študijama primera obstajajo pomembne razlike, ki izhajajo iz različnih zgodovinskih migracij, kulture držav, v katerih prebivajo diaspore, identitetnih konstrukcij v odnosu do Slovenije, kontekstov kulturnega udejstvovanja, mehanizmov financiranja, bližine do Slovenije itn. Na tem mestu naju predvsem zanima, kako so narodnozabavna glasba in njeni pomeni potovali, kako so se predrugačili v novih kontekstih in kakšno vlogo žanr igra v procesih identifikacije s Slovenijo.

razpisnih pogojev, ki bi bili v duhu s spreminjanjem žanra, v prihodnosti). K večji odprtosti definicij narodnozabavne glasbe pa ne prispeva samo multikulturni kontekst, ampak velika vpetost mladih v kulturne dejavnosti krovnega katoliškega društva festivala, S. K. P. D. Frančišek B. Sedej. V diasporičnih skupnostih obstajajo pomembne generacijske razlike v odnosu do kulture prve generacije migrantov, organizacija kulturnih dogodkov in ohranjanje dediščine pa največkrat pade na starejše generacije (Klein, 2005). Posebnost števerjanskega festivala je v tem, da ga organizira mlajša (večinoma pod trideset let) stara ekipa zamejskih Slovencev, narodnozabavna glasba pa je pomemben vidik medgeneracijskega utrjevanja nacionalne in lokalne identitete (po pričevanju organizatork se med festivalom v vas vsako leto vrnejo tudi tisti, ki v njej ne živijo več) (Bergnach in Beretta v Majsova in Šepetavc, 2023).

Hibridizacija identitet in glasbenih dediščin je očitna tudi na primeru ameriških Slovencev. Po Cvetku (2007, str. 68) je bilo kombiniranje slovenske ljudske glasbene dediščine, avtorskih priredb slovenskih in skladb drugih priseljskih skupin, ki so se na račun migracij srečale v ameriških mestih, ter inkorporiranje ameriške glasbene dediščine značilno za celotno stoletje razvoja clevelandskega sloga polke v ZDA. Podobno je razmišljal Valenčič (v Majsova in Šepetavc, 2023), pri čemer je navajal primere od poznega 19. stoletja naprej.

Glasbena dediščina slovenske diaspore v ZDA, vključno z razvojem clevelandskega sloga polke, je dodobra dokumentirana (prim. Debevec, 2014) in predstavlja vzporedno tradicijo slovenski. Hkrati je več intervjuvanih deležnikov poudarjalo simbolni pomen prodora slovenske narodnozabavne glasbe na ameriški trg po 2. svetovni vojni. Ta se je zgodil na račun povojnega vala migracij, priseljenci pa so s seboj prinesli nove slovenske glasbene vplive. Popularizacija je šla z roko v roki z vse pogostejšimi nastopi slovenskih glasbenikov v ZDA – predvsem Avsenikov, Slakov in Andreja (Andyja) Blumauerja (Cvetko, 2007, str. 60). Valenčič opiše prodor slovenske narodnozabavne glasbe kot novost, ki je poživila lokalno sceno: »Okoli leta 1960 tako pride do nekakšnega zatona slovensko-ameriške glasbe. [...] Istočasno pridejo pesmi od Avsenika, ki učinkujejo kot nova infuzija slovenskih melodij« (Valenčič v Majsova in Šepetavc, 2023).

Migracije glasbenih vplivov pa niso bile niti samo fizične niti enosmerne; Radio Ljubljana naj bi že v 40. letih 20. stoletja predvajal plošče ameriško-slovenskih glasbenic in glasbenikov (Mary Udovich in Josephine Lausche, Hoyer tria idr.), ki jih je Columbia Records prodajal v Ljubljano prek Beograda. Medsebojni vplivi pa so se po drugi svetovni vojni še okrepili, predvsem na račun turnej Ansamblov Avsenik in Slak (Sivec, 1998; Lojze Slak, n. d.). Valenčič populariza-

cijo narodnozabavne glasbe v ZDA pripisuje tudi vse pogostejšim potovanjem ameriških Slovencev v Slovenijo in vrtenju narodnozabavne glasbe na slovenskih radijskih postajah v ZDA, ki so predstavljale pomembno infrastrukturo slovenske diaspore (Cvetko, 2007, str. 50).

Vpetost v ohranjanje in (re)definiranje slovenske glasbene dediščine v slovenskih diasporah se pomembno razlikuje. Če primer Števerjana in študija primera dela slovenskih priseljencev v Argentini (Molek, 2017a) kaže na vpetost mlajših generacij v omenjene procese, je Valenčič, sam vpet v muzejsko, festivalsko in v radijsko delovanje, opozoril tudi na aktualni upad priljubljenosti slovenske narodnozabavne glasbe – in v manjši meri clevelandske polke, žanra, ki mu je prek neopolka skupin, npr. The Chardon Polka Band, ter velike medijske izpostavljenosti na starih in novih medijih (March, 2019) uspelo redefinirati nove načine – v ZDA. V tem kontekstu je Valenčič artikuliral izobraževalni pomen dediščinskih institucij in projektov ter pri tem poudaril pomen odprte definicije dediščine; čeprav večina poslušalcev radijskih oddaj, posvečenih slovensko-ameriški polki, pričakuje Slakove in Avsenikove pesmi, sam vztraja na diverzifikaciji: »Na sredi oddaje pa dam nekaj slovenskega in nenavadnega – nekaj arhivskega, recimo kakšno ploščo iz 20. let, kaj klasičnega, nekaj modernega ...« (Valenčič v Majsova in Šepetavc, 2023).

SKLEP

V prispevku sva analizirali različne načine, na katere vratarji narodnozabavne glasbe kot dediščine soustvarjajo in konsolidirajo avtorizirani diskurz o slovenski narodnozabavni glasbi kot dediščini. Narodnozabavna glasba je na vključujoč in odprt način vpisana v RNKD, ki pa obenem poudarja njen pomen za slovensko »nacionalno identiteto« in jo tako povezuje z diskurzom o nacionalni enotnosti ter jo – ko govori o mednarodni odmevnosti žanra – implicitno pozitivno ovrednoti zaradi njene inovativnosti, priljubljenosti in komercialnega uspeha. V tem prispevku naju je zanimalo, v kolikšni meri to razumevanje narodnozabavne glasbe sovпада z mnenji, ki ga imajo o njej dediščinski vratarji – muzeji in festivali, ki uprizarjajo narodnozabavno glasbo kot dediščino. Poleg tega, kako vratarji razumejo narodnozabavno glasbo kot dediščino, naju je zanimalo, kaj to razumevanje pomeni v praksi oziroma kako vpliva na njihovo strokovno delovanje (organizacijo dogodkov, vodenje institucij) ter na kak način narodnozabavno glasbo kot dediščino razumejo z vidika njene hibridnosti oziroma umeščenosti v razmerje med Slovenijo in tujino.



Raziskava je metodološko temeljila na kartiranju polja relevantnih dediščinskih vratarjev (kustosi muzejev in organizatorji tematskih festivalov narodnozabavne glasbe ter sorodnih žanrov), ki skrbijo za ohranjanje narodnozabavne glasbe in sorodnih žanrov kot dediščine, kvalitativni kontekstualizaciji dediščinskih institucij in dogodkov ter na kvalitativni analizi 13 intervjujev z dediščinskimi vratarji.

Analiza intervjujev je pokazala, da večina iniciativ, ki kanonizirajo žanr in oblikujejo njegove okvire, v praksi uporablja bolj specifične in zaprte definicije žanra kot tista, ki jo navaja RNKD. Besedo »dediščina« tako pogosteje uporabljajo muzejski delavci, medtem ko organizatorji festivalov navadno izmenično govorijo o »dediščini« in »tradiciji«.

Slika 5.6. Utrinek s Festivala narodnozabavne glasbe pod Pohorjem, Oplopnica, 2022 (arhiv avtoric, 2022).

Intervjuji kažejo, da je odvisnost večine dediščinskih deležnikov (razen skrbnika RNKD, Slovenskega etnografskega muzeja) od trga vzrok za iskanje komercialnih preživetvenih strategij, ki občutno vplivajo na njihovo praktično razumevanje narodnozabavne glasbe kot dediščine in kažejo na njeno disonantnost.⁴¹ Razen

⁴¹ Večina intervjuvancev je omenila ambivalentnost odnosa države do narodnozabavne glasbe kot kulturne dediščine. Strinjali so se sicer, da je kot taka prepoznana, obenem pa so vsi izpostavili, da to ne vpliva na njihovo delovanje, saj njeno ohranjanje ni regulirano s

Slovenskega etnografskega muzeja tako vsi deležniki na primer navajajo, da je »kakovost« pomembno merilo selekcijskih postopkov. Dediščinski vratarji, ki delujejo v Sloveniji, nadalje navadno izhajajo iz centraliziranih definicij narodnozabavnega žanra, pri čemer vsi poudarjajo matično domovino kot izvor narodnozabavne glasbe, nekateri pa ob tem gojijo jasne preference glede muzikoloških in/ali estetskih značilnosti zvrsti.

Nadalje, 'zapiranje' dediščinskih okvirov žanra poteka predvsem po osi »odličnosti«. Ta oznaka največkrat sovpade s tradicijo klavirske harmonike (Avsenikov slog), pri ptujskem festivalu, ki se je v več kot polstoletni zgodovini uspel pozicionirati kot ključni nacionalni dogodek na področju žanra, pa tudi z željo ustvariti dogodek, ki odraža najboljše v tem segmentu slovenske kulturne produkcije. Ob tem je pomembno dodati, da so bili tovrstni deležniki med intervjuvanci v manjšini; večina predstavnikov muzejev in festivalov je, nasprotno, poudarjala raznolikost narodnozabavne glasbe ter je o kakovosti govorila predvsem z vidika profesionalnosti in natančnosti izvedbe.

Deležniki, ki delujejo v zamejstvu in slovenski diaspori v ZDA, pa idejo slovenske glasbene dediščine – nasprotno – razumejo na bolj dinamičen in vključujoč način. Žanr povezujejo z nacionalno identifikacijo in grajenjem skupnosti, pri čemer okvirov narodnozabavne glasbe ne zapirajo glede na formalno-vsebinske značilnosti, ampak opozarjajo na produktivnost kulturne hibridizacije. Njihovo delovanje in uokvirjanje žanra je tako bližje definiciji narodnozabavne glasbe v RNKD, ki poudarja množično vključenost glasbe v vsakdanje in raznolike dejavnosti, kot tista pojmovanja, ki jih artikulirajo 'klasični' deležniki (Festival Ptuj, Muzej Avsenik idr.). Iz intervjujev je tako razvidno, da je opomenjanje narodnozabavne glasbe kot dediščine v praksi občutno povezano z opomenjanjem lokalnih in nacionalnih identitet na eni ter migracij in transformacij glasbene dediščine v kontekstu diaspor na drugi strani.

Prispevek je dopolnjena različica članka: ŠEPETAVC, Jasmina in Natalija MAJSOVA (2023): Slovenska narodnozabavna glasba kot nesnovna kulturna dediščina: kritična analiza diskurzov in praks dediščinskih vratarjev v Sloveniji in slovenskih diasporah. Dve domovini: razprave o izseljenstvu, 58, str. 79–101.

pomočjo posebnih ukrepov, strategij oz. podprto prek ciljnih razpisov; dediščinski deležniki so odvisni od lokalnih razpisov, pokroviteljev in prostega trga. Diaspore po svetu imajo sicer na voljo razpise Urada za Slovence v zamejstvu in po svetu, a se morajo nanje prijavljati v slovenščini, kar lahko predstavlja pomembno jezikovno oviro.

LITERATURA IN VIRI

- BAILY, John in Michael COLLYER (2006): Introduction: music and migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32 (2), str. 167–182.
- BENNETT, Tony (1995): *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- BOBNIČ, Robert, Jasmina ŠEPETAVC, Natalija MAJSOVA, Jernej KALUŽA, Sofija ZAVRATNIK, Nikolaj FIŠER in Gabriele STEFFE (2024): Slovenska zabavna in narodnozabavna glasba, 2023: pomeni popularne glasbe za različne generacije poslušalcev [Podatkovna datoteka]. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Arhiv družboslovnih podatkov. ADP. Dostopno prek: https://doi.org/10.17898/ADP_NZG23_V1 (1. 8. 2024).
- BOURA, Smaragdi (2005): Imagining homeland: identity and repertoires of a Greek labour-immigrant musician in Germany. *Forum: Qualitative Social Research*, 7 (3). Dostopno prek: <https://doi.org/10.17169/fqs-7.3.141> (24. 6. 2024).
- BRANDELLERO, Amanda in Susanne JANSSEN (2014): Popular music as cultural heritage: scoping out the field of practice. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), str. 224–240.
- CVETKO, Igor (2007): *Zvoki Slovenije: od ljudskih godcev do Avsenikov: razstava*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- DEBEVEC, Charles F. (2014): Slovenian recordings made in America prior to World War II. *Traditiones*, 43 (2), str. 97–117. Dostopno prek: <https://doi.org/10.3986/Traditio2014430205> (1. 3. 2024).
- GLIGORIJEVIĆ, Jelena (2021): Nation branding in two major Serbian music festivals, Exit and Guča. *Journal of Popular Music Studies*, 33 (1), str. 94–120.
- HAFNER - FINK, Mitja in drugi (2022): Slovensko javno mnenje, 2021/1: ogledalo javnega mnenja, stališča o zdravju in zdravstvu (ISSP 2021), stališča o tožilstvu in pravosodju, šport, glasba. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Arhiv družboslovnih podatkov. Dostopno prek: https://doi.org/10.17898/ADP_SJM211_V1 (24. 6. 2024).
- HAFSTEIN Valdimar (2015): *Making Intangible Heritage. El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington: Indiana University Press.
- HARDWICK - FRANCO, Kathryn (2010): *Slovenian Folk Music And Identity Maintenance in Port Lincoln, South Australia (magistrska naloga)*. Adelaide: The University of Adelaide.
- HARRISON, Rodney (2013): *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge.
- HLEDE, Andrejka (2020): Števerjan je preprosto treba doživeti! Števerjanski vestnik, LI (2), str. 7.

- HOBBSAWM, Eric (1983): Mass-producing traditions: Europe, 1870–1914. V: Hobsbawm, Eric in Terence Ranger (ur.): *The Invention of Tradition*, str. 263–307. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOFMAN, Ana (2014): Music heritage in relocation: the »Guča na Krasu« festival. *Dve domovini*, 39 (2014), str. 73–87.
- KIRSHENBLATT - GIMBLETT, Barbara (1998): *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Oakland: University of California Press.
- KLEIN, Eve (2005): Maltese Australian Ghana performance and debates of home. *Journal of Intercultural Studies*, 26 (1–2), str. 57–73.
- KNIFIC, Bojan (2005). *Kostumiranje narodno-zabavnih ansamblov*. *Traditiones*, 34 (2), str. 155–177.
- KUNEJ, Drago in Rebeka KUNEJ (2016): *Glasba z obeh strani: Gramofonske plošče Matije Arka in Hoyer tria*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- LIDSKOG, Rolf (2016): The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. *International Social Science Journal*, 66, str. 23–38. Dostopno prek: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/issj.12091> (24. 6. 2024).
- LOWENTHAL, David (1985): *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MACDONALD, Sharon (2013): *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.
- MAJSOVA, Natalija (2016): The aesthetics of Slovene popular music for different generations of Slovene listeners: the contribution of audience research. *Popular Music and Society*, 39 (1), str. 76–96. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1061353> (1. 3. 2023).
- MAJSOVA, Natalija in Jasmina ŠEPETAVC (2023): Slovenska narodnozabavna glasba, 2022/1: kulturna dediščina in turistični produkt skozi perspektivo dediščinskih in turističnih deležnikov [Podatkovna datoteka]. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Arhiv družboslovnih podatkov. ADP – IDNo: NZG221. Dostopno prek: https://doi.org/10.17898/ADP_NZG221_V1 (1. 3. 2023).
- MARCH, Richard (2019): American polka in the media: from next to nothing to 24/7. *Transatlantica*, 1. Dostopno prek: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.14042> (1. 3. 2023).
- MOLEK, Nadia (2017a): Avsenik in Buenos Aires: transnational identification processes through polka performances among the descendants of Slovenian political exiles in Argentina. *Studia ethnologica Croatica*, 29 (1), str. 357–381. Dostopno prek: <https://doi.org/10.17234/SEC.29.13> (2. 3. 2023).
- (2017b): »Songs from the homeland« – popular music performance among descendants of Slovenian refugees in Argentina: the case of Slovenski Inštrumentalni Ansambel. *Dve domovini*, 46 (2017), str. 23–37.

- OPSI. Republika Slovenija, Ministrstvo za javno upravo. Dostopno prek: <https://podatki.gov.si/dataset/register-zive-nesnovne-kulturne-dediscine> (3. 4. 2024).
- RNKD: Narodno-zabavna glasba. Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine. Dostopno prek: https://www.gov.si/assets/ministrstva/MK/DEDISCINA/NESNOVNA/RNSD_SI/Rzd-02_00057.pdf (3. 4. 2024).
- ROBINSON, Mike in Helaine SILVERMAN (2015): Mass, modern, and mine: heritage and popular culture. V Robinson, Mike in Helaine Silverman (ur.): *Encounters with Popular Pasts*, str. 1–30. New York: Springer. Dostopno prek: https://doi.org/10.1007/978-3-319-13183-2_1 (24. 6. 2024).
- SHUVAL, Judith T. (2000): Diaspora migration: definitional ambiguities and a theoretical paradigm. *International Migration*, 38 (5), str. 41–56.
- SIVEC, Ivan (1998): Vsi najboljši muzikanti. I. del – Od začetka do leta 1973. Mengeš: Založba ICO Mengeš.
- SMITH, Laurajane (2006): *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- STANKOVIĆ, Peter (2014): When alternative ends up as mainstream: Slovene popular music as cultural heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), str. 297–315. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.754368> (1. 7. 2024).
- (2021): Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe. Ljubljana: Založba FDV.
- VAN DER HOEVEN, Arno in Amanda BRANDELLERO (2015): Places of popular music heritage: the local framing of a global cultural form in Dutch museums and archives. *Poetics*, 51 (2015), str. 37–53. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1016/j.2014poetic.2015.05.001> (1. 7. 2024).
- VAN DER LAARSE, Rob (2019): Europe's peat fire: intangible heritage and the Crusades for identity. V Lähdesmäki, Tuuli, Luisa Passerini, Sigrid Kaasik-Krogerus in Iris van Huis (ur.): *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*, str. 79–134. Cham: Palgrave Macmillan.
- ZEVIK, Luka (2014): Mapping popular music heritage in Slovenia. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), str. 281–296. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.727454> (1. 7. 2024).
- ŽIGON, Zvone (2004): Preservation of ethnic identity among Slovenian emigrants in the era of globalization. *Dve domovini*, 19 (2004), str. 25–35.

6.

REPREZENTACIJE DOMA IN HREPENENJA
PO DOMU V PROCESIH NACIONALIZACIJE
SLOVENSKE NARODNOZABAVNE GLASBE

Ksenija Šabec



Najintenzivnejši procesi povezovanja glasbe z narodi in njihovimi identitetami so potekali v 19. stoletju, ko je gradnja narodov oziroma nacij potekala z ljudskim (»od spodaj navzgor«) in uradnim (»od zgoraj navzdol«) nacionalizmom. Medtem ko se je prvi kazal kot »iskreno ljudsko nacionalno navdušenje«, je bil drugi sistematično vcepljanje nacionalistične ideologije skozi množične medije, izobraževalni sistem, administracijo (Anderson, 1998, str. 128), kulturo in tudi glasbo. Čeprav z današnjega gledišča razmeroma samoumeven proces je takrat zasledoval ne najpreprostejši cilj, tj. definirati narod kot primer imaginarne homogene družbe z neopredeljivimi in s pretežno imaginarnimi pojmi, ki pove-

zujejo zgodovino, etničnost, religijo, jezik, prostor, izvor itn. V članku se tako ukvarjamo z nacionalizacijo slovenske narodnozabavne glasbe skozi izbrana besedila skladb, ne pa tudi drugih glasbenih elementov, pri čemer bomo na podlagi obstoječe literature poskušali najprej identificirati na eni strani glavne akterje, ki vzpostavljajo povezave med narodom in njegovo identiteto, ter na drugi strani glasbo ne glede na glasbene zvrsti, nato pa še tiste zvrsti, ki so bile v tem procesu homogenizacije naroda z glasbenimi sredstvi najbolj izpostavljene v osmišljanju in identifikaciji posameznika z narodom. Pri tem bo glavni označevalec razmerja med posameznikom in njegovo narodno pripadnostjo dom, ki ga bomo konceptualno opredelili s sociološke in z antropološke perspektive. Dom povezuje preučevanje intimnosti, družine, sorodstva, spola, etničnosti, produkcijsko-potrošniških odnosov itn. Če ga dojemamo kot naracijo družbenega prostora in sinekdoho za domovino, je v procesu konstrukcije narodov vsaj na Zahodu postal pomemben sociokulturni element narodne identitete, ki je zaznamovan s prostorsko (dom kot ozemlje) in tudi časovno komponento. Z vidika globalnih migracij pa dom kot kraj prebivanja in domovina kot kraj izvora nista (več) nujno identična, in zlasti izseljenci lahko ustvarijo več domov. V prvem delu prispevka se bomo torej ukvarjali z razumevanjem procesa nacionalizacije glasbe, pri čemer bo poudarjen predvsem primer ljudske glasbe, v drugem delu bomo z vidika študij doma obravnavali zlasti sodobnejše predstave doma v odnosu do domovine na primeru migracij, v tretjem, analitičnem delu bomo oboje poskušali sintetizirati s krajšo študijo reprezentacij doma v besedilih skladb slovenske narodnozabavne glasbe kot primera nacionalizirane glasbene zvrsti. Tu bomo skušali opredeliti prevladujoče označevalce tradicionalnega oziroma narodnega kot metonimične retorične figure, v kateri je ime za neko stvar (dom') zamenjano z drugim imenom (npr. ,mati'), ki je s prvim v vzročni ali kateri drugi zvezi, ter primerjalno razčleniti njihove pomene z vidika statičnosti oziroma dinamičnosti koncepta doma. Metodološko v članku izhajamo iz kvalitativne analize vsebine, s katero bomo skladno z njeno funkcijo zbrali numerične informacije o analiziranih besedilih skladb, tj. v kakšnem deležu se pri vsakem izmed treh najbolj poslušanih slovenskih narodnozabavnih ansamblov glede na raziskavo Slovensko javno mnenje 2021/1 (Hafner - Fink in dr., 2022) pojavljajo ključni nacionalni označevalci, in besedilne analize izbranih besedil oziroma interpretacije njihovega pomena z vidika reprezentacij doma v navezavi na narod.

NACIONALIZACIJA V GLASBI

Glasba kot eno izmed identitetnih polj nacionalnosti je pomembno prispevala k identifikaciji in homogenizaciji pripadnikov naroda s skupnimi interesi in pričakovanji, saj ima izjemno socialno moč združevanja ljudi na sublimen način. Nacionalno je tu mišljeno kot recepcijski in ne inherentno glasbeni fenomen – za nacionalno je tako obveljala tista glasba, ki je bila prepoznana kot nacionalna, razlogi pa so bili seveda ideološki in ne glasbeni. Pompe (2012, str. 81) pravi: »Na glasbeni substrat so se prilepile nacionalistične ideološke vsebine.« Zato je ne glede na glasbeno zvrst zelo problematično poudariti posamezen element ali elemente, ki bi dajali glasbi nacionalni pridih. Res pa je, da je tudi glasba pomen-sko odprta v procesu ustvarjanja, izvajanja in sprejemanja, torej poslušanja, zato je ideologijo v njej težko prepoznati in še težje racionalno pojasniti. Z obeh omenjenih vidikov je torej mogoče trditi, da so vse glasbene zvrsti, glasbe različnih kultur, zgodovinskih obdobj ter socioloških in drugih kontekstov podvržene ideološkim konotacijam (Pompe, 2012, str. 78), interakcija med glasbo in identiteto naroda pa bo uspešna v tistih glasbenih izrazih, ki jih narod prepozna kot tradicionalne ali nanašajoč se na tradicijo, na katero se pogosto sklicujeta nacionalizem in nacionalna identiteta. Pravo vprašanje zato ni, kaj glasba razkriva o ‚narodu‘, ampak kako ga konstruira. Glasbo namreč lahko prepoznavamo tudi kot mehanizem, v katerem in s katerim sta proizvedena delovanje in identiteta (De Nora, 2000, str. 4–5). Njun odnos je recipročen, saj glasba služi kot predloga, na podlagi katere se ustvarjajo in vzdržujejo občutki, percepcije in reprezentacije. Glasbeni prejemniki so tisti, ki vzpostavljajo povezave med družbo, kulturo, identitetami in glasbo ter jih delajo vidne. Torej so »pomeni skladb kompleksnejši, kot predpostavlja esencialna, redukcioniistična interpretacija vsebine skladb«, in »ni enoznačne razlage načinov, na katere poteka ustvarjanje pomenov« (Hield in Price, 2018, str. 16, 18–19).

Ko je glasba sredi 19. stoletja začela postajati politična ideologija, se je takratni poudarek nacionalnih elementov v glasbi prikazoval kot monopol določenih glasbenih tradicij nad drugimi. V ospredje so bile potisnjene značilnosti, ki so reprezentirale specifične narode in potrjevale njihovo nacionalno načelo (Adorno, 1986, str. 203). Prva ‚inkarnacija‘ nacionalizacije glasbe so seveda himne. Pa tudi pri tistih narodih, ki do takrat »svoje potrditve še niso našli v nacionalnih državah« (Pompe, 2012, str. 81), je bil to čas, ko so skupine posameznih skladateljev s svojo glasbo utrjevale narodno zavest. Posebno mesto je pripadalo nacionalnim operam, ki so postale zelo priljubljene in v katerih sta se nacionalni etos ter nacionalna zavest izražala predvsem s heroizacijo zgodovinskih tem in z mitiziranjem

nacionalnih voditeljev. Glasba je postala nekakšna podlaga »mitološkega in identifikacijskega polja vsake skupnosti« (Muršič, 1993, str. 203), kulturniki pa poleg politikov, učiteljev, novinarjev in zgodovinarjev pomembni nosilci narodne identitete.



Slika 6.1. Apropiacija narodne noše kot simbolnega označevalca slovenske tradicije in identitete z istočasno sovražno retoriko do kulturnih razlik (Facebook skupina Slovenski domoljubi, zajem zaslona, 2024).

V prvi polovici 19. stoletja so tako pri večini evropskih narodov nastale – ali pa so bile takrat vsaj objavljene – zbirke ljudskih pesmi. Kot ugotavlja Kumer (1996, str. 16, 20–21), »Slovenci z Vrazovo zbirko iz l. 1839 in s Korytkovo iz let 1839–44 nikakor nismo bili med zamudniki«. V drugi polovici 19. stoletja pa je tudi Slovenska matica, takrat najpomembnejša kulturna ustanova na Slovenskem, med svoje redne izdaje uvrstila zbirko ljudskih pesmi. Prvi snopič je izšel leta 1895, zadnji pa leta 1923. Seveda pa se je to ljudsko izročilo prenašalo tudi v naslednje, 20. stoletje, ki je bilo za nekatere narode, zlasti tiste, ki so pridobili svojo lastno nacionalno državo, prav tako pomembno ali celo pomembnejše. Eden pomembnejših slovenskih skladateljev in pedagogov, ki se je zlasti v 20. in 30. letih 20. stoletja zavzemal za temeljite raziskave izvirne slovenske glasbe na podlagi slovenske ljudske glasbe, je bil Slavko Osterc. Ljudskim pesmim je pripisoval najvišjo estetsko vrednost, sicer pa je v več razpravah o glasbenem naciona-

lizmu in slovenski identiteti nasprotoval uporabi ljudskih elementov v umetni glasbi ter poudarjal neodvisnost glasbene identitete Slovencev (Bedina, 1999).

Pri oblikovanju nacionalne glasbe je torej ljudska glasba igrala pomembno vlogo predvsem z vidika vzpostavljanja in ohranjanja zgodovinske kontinuitete in tradicije nekega naroda. Ljudska glasba je tisti del vokalne glasbene kulture, ki nastaja kot stvaritev posameznika, živi pa v tisti skupnosti, »za katero je značilna pretežno spontana, ne zavestno premišljena, pretežno nešolana, improvizatorična ustvarjalna ali poustvarjalna dejavnost« (Kumer, 1996, str. 13–14). Čeprav je podvržena spremembam, ohranja tudi sestavine dediščine iz preteklosti, pri čemer so nekatere njene vsebinske sestavine pogojene zemljepisno, sociološko, zgodovinsko in jezikovno ter so na posameznih območjih »občutene kot etnične ali krajevne značilnosti« (Kumer, 1996, str. 13–14). Značilna, ne pa tudi nujna za ljudsko pesem je torej tradicionalnost, ki jo ustvarja njeno – sprva pretežno ustno – prenašanje iz roda v rod. Nemara je bil to tudi eden izmed vzrokov za to, da so se iz različnih oblik »tradicionalne glasbe« (Mauwa, 2020, str. 2) razvile številne moderne glasbene zvrsti, kot so: pop, afro beat, country, house, jazz, blues in druge na transnacionalni ravni.

V 19. stoletju so bili tako vzpostavljeni temelji za institucionalizacijo, profesionalizacijo in za nacionalizacijo slovenske glasbe, saj se je začela uveljavljati ideja o posebni nacionalni glasbeni kulturi, ki se je naslanjala na klasično in ljudsko glasbo, čeprav nobena izmed teh sama po sebi ni neposredno ali vzročno povezana z narodom. Posledično se je razvil odnos do ljudskega izročila in (glasbene) tradicije (Gabrovec, 2016, str. 25). Kot poudarja Juvančič (2005, str. 214–215), slovenska glasba tako ni nič drugega kot splošnoveljavno soglasje med strokovnjaki, izvajalci in ustvarjalci, kulturno politiko, njenimi vmesnimi proizvodi in potrošniki. Ko neko glasbo kategoriziramo kot slovensko, je s tem mišljena glasbena tradicija z zemljepisno zaokroženega območja, na katerem jo prebivalci percipirajo in jo kot tako, torej slovensko, prepoznajo. Dojemanje in doživljanje neke glasbe kot predstavnice določenega naroda dodeljuje tej glasbi pomembno vlogo v konstruiranju narodne identitete. Kot pojasnjuje Muršič (1993, str. 48), ta proces poteka »v širšem kulturnem kontekstu, v nekakšnem ‚pletenu mreže domačnosti‘, ‚kartografiranju‘, ‚zamejevanju‘ skupne življenjske izkušnje«. Kljub problematičnosti označevanja nekega glasbenega sloga kot ‚narodnega‘ lahko ta na kompleksen in pogosto kontradiktoren način postane simbol narodnih identitet. Barber Keršovan (1999, str. 8) pravi, da gre pri slovenski nacionalni identiteti v okviru glasbe za »kompleksen splet različnih elementov, v katerem so različne plasti slovenske tradicije rekontekstualizirane na različnih nivojih«. Ena izmed teh pomembnih plasti tradicije, ki je

zelo pogosto prisotna v slovenski narodnozabavni glasbi in se navezuje na ljudsko glasbo, je njena vloga v vsakdanjem (delovnem – zlasti kmečkem, npr. košnja, žetev, trgatav – in družabnem) in prazničnem življenju ljudi, v katerem nastopa kot pomembna spremljevalka ljudskih običajev, šeg (npr. pust), osebnih (rojstni dnevi, godovanja, fantovščine in deklščine, poroke pa tudi smrti) in kolektivnih praznikov (kraja, regije, naroda – npr. velika noč, gregorjevo, jurjevo, kresni večer, martinovo, božič, koline ...). Druga, od prve neneodvisna plast upesnjene tradicije, ki jo lahko najdemo v ljudski in narodnozabavni tradiciji, je odsev življenja in vsakdanje stvarnosti posameznika in skupnosti v pesemskih besedilih: na primer opisi 'odhajanj v svet' rokodelcev, vojakov, sezonskih delavcev, izseljencev, romarjev itn.; ljubezenska motivika, ki opisuje vasovanja, spolnost, zvestobo in nezvestobo pa tudi ločitve itn. Tretja plast tradicije, ki se prav tako navezuje na obe predhodni, je podoba ljudskega razpoloženja, mišljenja in čustvovanja v ljudskih in tudi narodnozabavnih pesmih. Pomembna dejavnika, ki sta vplivala na to, sta prav gotovo narava in odnos slovenskega človeka do nje pa tudi do soljudi in do nadnarave. Toda kot za slovensko ljudsko glasbo ugotavlja Kumer (1996, str. 47), je v njenem izročilu malo pesmi o naravi, »pa še te so očitno zlagali ljudje, ki so kmečko življenje kot idilo gledali od zunaj in ga niso živeli«. V tem bi lahko prepoznali pomembno razliko od narodnozabavne glasbe, kjer je narava, kot bo pokazala tekstualna analiza besedil, pogost motiv. Kot ugotavlja Kumer, v slovenskem izročilu tudi ni vznesenih domoljubnih pesmi, ki jih lahko najdemo pri slovenski narodnozabavni glasbi: »Domovinska ljubezen se po navadi ustavi ob mejah domače vasi ali fare, seže morda še do kraja domače doline ali območja, prek pokrajinske pripadnosti pa že ne več« (Kumer, 1996, str. 47). Z vidika percepcij doma pa ni nepomembna še ena njena ugotovitev, ko pravi, da se zdi, »da se Slovenec svojih korenin jasno zave šele takrat, ko mora zdoma ali se znajde v tujini« (Kumer, 1996, str. 47). So pa pogost motiv zemljepisni pojmi, kot so: krajevna imena, gore, polja in vode, ter človekovo razmerje do njih. Prav tako je tradicija ljudskega čustvovanja izpričana skozi naklonjenost do rož, redkeje živali (z izjemo ptic), pa tudi do naravnih pojavov, kot so: sonce, luna, zvezde, oblaki, megla, slana itn., kar kaže na to, »da so besedila nastajala na deželi, med ljudmi, ki jim je vse to zmeraj pred očmi« (Kumer, 1996, str. 48). Najbolj in najprej pa se človekovo razmerje do soljudi pokaže v njegovem razmerju do lastne družine, v katerem ima posebno mesto mati, pa tudi razmerje med zakoncema ter tovarštvo in prijateljstvo; v nekaterih primerih najdemo tudi opise posameznih poklicev – kmeta pa tudi obrtnika in rokodelca (npr. mlinar, kovač, natakara ...) – ter ženskih in moških lepotnih idealov. Skratka, kot piše Omerzel Terlep (1999, str. 279), je vsa ljudska kultura intuitivno reševanje življenjskih problemov.

Z vidika primerjave oblikovne podobe ljudske in narodnozabavne glasbe Kumer trdi, da sta za ljudsko glasbo pomembna melodija in besedilo, ki sta enakovredni in medsebojno prilagodljivi sestavini, saj ne moreta obstajati vsaka zase, sta pa v medsebojni odvisnosti zamenljivi, ker je eno besedilo mogoče peti na več različnih melodij, ena melodija pa je uporabna za različna besedila, pod pogojem, da je v obeh isti ritem. Naj omenimo še refren (zlogovni ali besedni), ki obstaja v ljudskih pesmih vseh evropskih narodov, vendar ni pri vseh enako pogost. Kumer (1996, str. 76) meni, da je refren na Slovenskem prisoten v skoraj vseh pesemskih zvrsteh. Z vidika jezikovnega izražanja pa bi lahko trdili, da je temelj ljudske pesmi »nazorna ljudska govorica, kjer ni nobena beseda odveč« (Kumer, 1996, str. 97). V povezavi z glasbenim jezikom velja izpostaviti nekoliko drugačno mnenje Mire Omerzel Terlep. Ta pravi, da je do 2. svetovne vojne v ljudski glasbi na Slovenskem še prisoten individualni, osebnotni, naravni netemperirani (poltonsko neizravnani) glasbeni jezik, ki sta ga pogojevala posameznikovo občutenje in dojemanje sveta ter ustvarjanje ušesu všečnih, tudi osebno občutenih zvočnih struktur, ki niso podrejene teoretičnim modelom. S prihodom radia v mesta in vasi, po 2. svetovni vojni pa tudi s televizijo in z industrijo zabave ter urbanizacijo pa se začenjata tudi nezavedno šolanje in prevzem umetne (ukalupljene) poltonske izenačitve (temperacije), v (po večini ljudske in samouške) godčevske in pevske sestave slovenskih pokrajin pa začnejo intenzivno vdirati temperirana, teoretičnim modelom podrejena klasična glasbila, kot so: harmonike, pihala, trobila itn., ter akordsko glasbeno mišljenje temperiranega glasbenega sveta, ki ga je razvil harmonski jezik. Ta je po mnenju Omerzel Terlep (1999, str. 280) pripeljal do razbitja do takrat veljavnega – naravnega, subtilnega in individualnega – prisluškovanja frekvencam Kozmosa, to pa je v ljudski glasbi vodilo k razgraditvi verbalne in podedovane glasbene vsebine ter predvsem k prevladi najmanj glasbenega v glasbi – besedne vsebine, dokaz česar naj bi bili »narodnozabavni ansambli, ki muzicirajo s harmonskim jezikom in tekstovnimi nesmisli ter z vsebinsko praznino«. Skratka, v narodnozabavni glasbi naj bi bila drugače od ljudske glasbe vsebina besedila nadrejena preostalim glasbenim prvinam.

PREDSTAVE DOMA IN HREPENENJA V PRIMERU MIGRACIJ

Eden izmed mogočih pristopov k preučevanju razmerja med posameznikom in njegovo pripadnostjo narodu je pristop s sociološkega vidika razumevanja doma in njegovega doživljanja. V časovno-prostorski kontinuiteti povezuje preteklost, sedanjost in prihodnost, ko z družbenimi instrumenti kulture in močjo njihovih narativnih strategij ohranja, prenaša pa tudi (re)producira tradicijo in kolektivni spomin neke skupnosti. S to težnjo po ohranjanju istosti postane dom »normativ-

ni varuh nacionalnih spominov in identitete« (Pamukova - Saveska, 2014, str. 104–105). Kohezivna vloga doma postane še izrazitejša, ko je njegova stabilnost v posameznih zgodovinskih obdobjih ogrožena. Pojem doma torej zajema veliko več kot samo 'hišo', prebivališče, je tudi družbeni prostor in sinekdoha domovine. Zamenljivost pojma doma z domovino tako še jasneje izostri njuno navezavo na nacionalno identiteto, saj je domovina, kot pravi Smith, kot »skladišče kolektivnih spominov in asociacij« in kot manj abstrakten pojem od naroda eden izmed pomembnih elementov identitete nacionalne države in »varuh zgodovinskosti nekega naroda« (Smith, 1991, str. 9).

Dom je torej lahko prebivališče, domovina ali konstelacija odnosov, s čimer pomembno vpliva na oblikovanje posameznikovih identitet, pri tem pa dom kot domovina, ki je del fizične in simbolne geografije, v svoji predstavi podobi ostaja ključni element občutij pripadnosti in identifikacij. Dejanski prostori in lokalnosti v transnacionalnem kontekstu postajajo sicer čedalje bolj zamegljeni in neprepoznalni, vendar pa so ideje kulturno in etnično različnih prostorov postale še trdnjše, čeprav je sočasno z razvojem idej o transnacionalnosti, deteritorializaciji in fluidnosti tudi pojem doma dobil nove konceptualne okvire (Golob, 2010, str. 5). Tudi z drugega, antropološkega vidika je dom tradicionalno pomenil družinsko okolje in določeno deželo, domovino ter je nakazoval eksplicitno povezanost doma in ozemlja ter predpostavljal nacionalno državo kot primarno izhodišče življenja ljudi. Sodobnejše teorije pa so dom vključile v procese transnacionalnosti, hibridnosti in kreolizacije (Golob, 2009, str. 66), kar vsaj do določene mere spreminja odnos med posameznikom in dojemanjem prostora, predvsem s poudarjanjem posameznikove aktivnosti in njegove večje imaginacije ter dinamičnosti, v kateri dom ni več le fizično zatočišče na določeni lokaciji ali v neki domovini, ampak proizvod umišljanja ter »celovit splet posameznikovih konstrukcij in predstav o sebi in drugih« (Golob, 2010, str. 6). To postane še toliko očitneje, ko študije doma prenesemo na polje migracij.

V raziskavi slovenskih in irskih povratnih migrantov ter njihovih potomcev v obdobju 2007–2009 je Golob (2010) zbrala njihove pripovedi o domu, družini in domovini ter o vpetosti v transnacionalne socialne svetove. Osrednjo pozornost je namenila pripovedim migrantov o 'ustvarjanju doma' v diasporičnih skupnostih in 'vrnitvi domov' (v Slovenijo ali na Irsko) ter jih skušala povezati z njihovim dojemanjem domovine in identifikacijami. S preučevanjem vzrokov za migracijo avtorica ugotavlja, da je »njihov prihod v Slovenijo ali na Irsko sicer pot nazaj domov, vendar sam pojem ostaja precej problematičen. Migracijski proces zajema ločitev od doma in lokacijo izvora, prostora domovanja in vsakodnevne senzorične izkušnje. Od vsake migrantove poti je odvisno razumevanje doma, ki odseva

življenje v socialnih svetovih, ti pa se raztezajo med več držav in vodijo v nastanek večplastnih občutkov pripadnosti in domačnosti« (Golob, 2010, str. 7). Domovi slovenskih skupnosti v Argentini, Evropi in tudi drugod so v fizičnem in simbolnem smislu spominjali na »tradicionalni dom« v Sloveniji: stene domov so krasili koledarji s slovensko pokrajino in slikami slovenskih cerkva, vasi ter motivov iz vsakdanjega življenja, kar po Walshu utrjuje pripadnost izseljencev določenemu zemljepisnemu prostoru, prenaša predstave doma kot naroda ter romanizirano poudarja povezavo z domovino (Walsh, 2006, str. 131). Dom (kot domače okolje in temelj ‚slovenskosti‘) igra pomembno vlogo tudi v prenosu slovenske identitete na otroke. V simbolnem smislu so slovenski migranti v diasporičnih skupnostih redno poslušali slovensko glasbo, saj so raba slovenskega jezika, prepevanje slovenskih pesmi, priprava slovenskih jedi, ustanavljanje kulturnih domov, društev, šol itn. pomembno prispevali k ohranitvi slovenskih skupnosti (Golob, 2010, str. 9–10). Toda raziskovanje ‚prihoda domov‘ je pokazalo, da so se te predstave doma, ki so bile v obeh obravnavanih primerih tesno povezane z izvorno državo, po povratni migraciji izkazale za precej problematične, saj so si migranti ustvarili dom v obeh državah oziroma so imeli poslej več domov, ki so bili razmejeni med več skupnosti, držav, izkustev in spominov ter so bili hkrati na več lokacijah (Brujić, 2020, str. 27). Ko Milharčič Hladnik opisuje življenjsko zgodbo »poti prehodov« Pepice Udovič - Valenčič, ugotavlja, da je ta živila dinamično življenje kot človek z več identitetami, domovi in domovinami, v več jezikih in socialnih okoljih, ne da bi kar koli izmed tega zamenjala, odvrгла ali zapustila. »Pepica je živila v socialnem univerzumu Jelšan, hkrati pa prav tako intenzivno v ameriški družbi, popolnoma drugačni od domače vasi in tamkajšnjih navad. [...] Od doma je odhajala domov. Pepica iz Jelšan, državljanka Združenih držav Amerike, svetovljanka z znanjem treh jezikov, na vlak do francoskega pristanišča, s karto za udobno potovanje z ladjo do New Yorka« (Milharčič Hladnik, 2009, str. 40, 56).

Wyman (2001, str. 4–8) je med vzroke za vračanje migrantov v izvorno državo na tretje mesto za uspehom ali neuspehom pri doseganju ciljev v imigraciji uvrstil domotožje, torej hrepenenje po domu. Toplak v svoji študiji povratnih migracij Slovencev iz zahodne Evrope in Avstralije celo ugotavlja, da vzroki za vrnitev niso bili najprej ekonomski, ampak domotožje, domoljubje, družinske vezi idr. (Toplak, 2004, str. 40). V ožjem pomenu je domoljubje vezano na lokalno okolje, v širšem pa na Slovenijo kot državo oziroma domovino. Podobno, kot smo v besedilu že ugotavljali, meni tudi Toplak (ibid.): »Etnična domovina je vprašanje prostora in časa,« pri čemer pa na občutenje domotožja vplivajo tudi zgodovinski pogoji, migracijski tokovi, posameznikovo psihološko stanje ter povezanost in odvisnost od izseljenskih mrež ipd. Poleg tega povratni migranti pogosto

primerjajo razmere v njihovi izvorni družbi po vrnitvi z razmerami, ko so odhajali v tujino, ali z razmerami v okolju priselitve. »V teh primerjavah lahko zaznamo tudi nostalgичno obarvan odnos do Slovenije, ki bi morala ostati takšna, kot so se je spominjali iz mladosti. Pričakovali so nenadne ekonomske in družbene spremembe, ki bi jih morala prinesiti osamosvojitev Slovenije, in si hkrati želeli, da ostane njihova ‚domovina‘ takšna, kot so jo zapustili« (Toplak, 2004, str. 47).

Brujić (2020, str. 36) pravi, da dom ni (več) prostor v prostoru, ampak prostor v času: v preteklosti (v spominih na družino in družinski dom), prihodnosti (v načrtovanju vrnitve v izvorno domovino) in v sedanjosti (v državi priselitve). Ne glede na število domov, ki jih ima posameznik, pa ostaja dom kot mobilni, večdimenzionalni, večlokalni, ambivalentni, deterritorializiran koncept še vedno v dinamičnem razmerju po eni strani z odhodi, s potovanji, z bivanji, s prihodi, po drugi pa tudi s hrepenenjem, tradicijo (npr. hrana), občutki pripadnosti in z identiteto ter s spominom. Migranti namreč ne zamenjajo nujno starih domov z novimi, ampak največkrat ustvarjajo aktivna razmerja med njimi.

DOM IN HREPENENJE V BESEDILIH SLOVENSКИH NARODNOZABAVNIH SKLADB

V tem podpoglavju bomo skušali proces nacionalizacije glasbe s poudarkom na razmerju med ljudsko in narodnozabavno glasbo ter ugotovitvah študij doma v odnosu do domovine na primeru migracij sintetizirati v krajšo študijo reprezentacij doma v slovenski narodnozabavni glasbi, ki je po raziskavi Slovensko javno mnenje (Hafner - Fink in dr., 2022) tretji najbolj poslušan glasbeni žanr v Sloveniji (za popom in rockom). Zgoščenemu pregledu obstoječih raziskav na to temo bodo sledile kvalitativna analize vsebine in tekstualne analize izbranih besedil treh najbolj poslušanih slovenskih narodnozabavnih ansamblov (Hafner - Fink idr., 2022): Ansambla Modrijani kot najbolj poslušanega slovenskega narodnozabavnega ansambla (57,7 % anketirancev), Ansambla bratov Avsenik (52,5 %) in Ansambla Lojzeta Slaka (39,5 %), pri čemer smo besedila izbrali zaradi njihove dostopnosti na spletnem portalu Slovenska glasbena besedila (Besedilo.si, b. n. d.). Med 153 pregledanimi skladbami skupine Modrijani jih je bilo le 8 (5,23 %) primernih za analizo – to pomeni, da vsebujejo tiste označevalce, ki jih bomo prepoznali kot nacionalne. Med 228 pregledanimi skladbami Ansambla bratov Avsenik jih je bilo ustreznih 43 (18,9 %), od 339 pregledanih skladb Ansambla Lojzeta Slaka pa 52 (15,34 %).

Ob tem se postavlja vprašanje, kdaj in na katere načine ter predvsem zakaj se je v procesu glasbene nacionalizacije znašla tudi slovenska narodnozabavna glasba. Ivan Sivec ugotavlja, da je v procesu uveljavljanja ljudske glasbe ob pomoči množičnih medijev postala Slovenija domovina narodnozabavne glasbe, ki jo pri nas igra okoli petsto glasbenih skupin, v svetu pa okoli deset tisoč, obenem pa je ta glasba predstavljala tudi navdih za priredbe velikih svetovnih orkestrrov (Sivec, 2002, str. 273). Vlogo množičnih medijev pri popularizaciji slovenske narodnozabavne glasbe zlasti v letih po osamosvojitvi Slovenije poudarja tudi Stanković, saj so številne zasebne televizijske in radijske postaje zanimanje za to glasbo – zaradi tržnih razlogov – vsaj do neke mere proizvedle tudi same. Nekoliko pozneje jo je tudi TV Slovenija uvrstila v nacionalni *prime time* ter jo s tem postavila »za nič manj kot vsesplošen slovenski glasbeni in kulturni standard« (Stanković, 2021, str. 23).

Narodnozabavna glasba kot del množične kulture in glasbene industrije torej predstavlja potrošniško glasbo, ki upošteva naslovnika, v besedilnih, glasbenih in vizualnih označevalcih pa so poudarjene folklorne sestavine in domačnost. Pomembno vlogo ima tudi refren, ki je postal najpomembnejši del narodnozabavnega besedila in celotnega sporočila pesmi. »O tej zvrsti glasbe ne po glasbeni ne po besedilni plati ne moremo govoriti kot o ljudski glasbi. Morda jo ob njej le lažje razumemo, saj pomeni preoblikovanje ljudskih glasbenih prvin v zabavni umetni glasbi našega časa« (Ferbežar, 1995, str. 333). Narodnozabavna glasba, ki je bila po eni strani prikladna za ples in zabavo, po drugi pa je s svojo besedilno motiviko povečevala lepote slovenskih krajev in domače zemlje (Jercog, 2008), je torej postopoma postajala prepoznaven simbol Slovenije že v obdobju skupne jugoslovanske države. Kljub prevladujočemu mnenju, da naj bi bila začetnika te glasbe na začetku 50. let 20. stoletja brata Avsenik, v etnomuzikologiji velja za začetnika Avgust Stanko, njegov sodobnik na ameriški celini pa je Matt Hoyer. Kot je zapisano tudi v Registru nesnovne kulturne dediščine, se je narodnozabavna glasba kot zvrst popularne glasbe na slovenskem območju začela oblikovati že na začetku 20. stoletja kot urbana oblika ljudske instrumentalne glasbe (Ministrstvo za kulturo, 2017).

Poleg Avsenikov so tudi drugi narodnozabavni (pa ne samo ti) ansambli potrjevali navezanost na Slovenijo kot osnovni motiv svojega glasbenega ustvarjanja. Med njimi mogoče najizraziteje in že z imenom izstopa ansambel Slovenija, ki je deloval v obdobju 1977–1997.⁴² Na vprašanje, kaj poleg imena je še slovenskega v njihovi glasbi, so člani odgovorili, da slovenski jezik, ljubezen do hribov, igranje na

⁴² Narodnozabavnih ansamblov, ki imajo v svojem imenu označevalec 'slovensko', je še kar nekaj, npr. Kvintet slovenskih deklet, Slovenski kvintet, Slovenski muzikantje, Slovenski odmev, Slovenski šopek, Slovenski zvoki, Slovenskih 6, Slovenskih pet plus ...

ljudske instrumente (harmonika, cimbale, orglice), Triglav kot znak skupine, nastopanje v stiliziranih narodnih nošah, petje o Sloveniji in zavedanje, da so Slovenci, »da so na to ponosni in da predstavljajo to deželo kot ‚našo domovino‘« (Barber - Keršovan, 1999, str. 7). Njihova skladba »Slovenija: tebi Slovenija« je ubeseden dokaz omenjenega, saj gre za visokoidealizirano podobo Slovenije, ki jo metoni- mično predstavlja kot prostor »domače besede«, »ljubljeni dragi dom«, »domovi- no«, »dom«, »mati« in hrepenenje po njej. Kot ugotavlja Stanković (2021, str. 29), je simbolni imaginarij slovenske narodnozabavne glasbe do konca prvega desetletja 21. stoletja razmeroma dobro poznan: najbolj izpostavljeni so različni označevalci domačega (domovina, domača pokrajina, domačija, člani družine – v prvi vrsti mati itn.), narave (travniki, gore, rože itn.), podeželja (vaško okolje) in tradicije (narodne noše, ljudski običaji, stara arhitektura itn.), ki so opredeljeni kot brezprizivni ideal.



Slika 6.2. Dom kot normativni varuh spominov in identitete naroda v imenu enega izmed slovenskih narodnozabavnih ansamblov (javna Facebook stran Ansambla Zdomarji, zajem zaslona, 2024).

Na podlagi teh ugotovitev smo izpeljali tekstualno analizo dostopnih besedil treh slovenskih narodnozabavnih ansamblov: Ansambla bratov Avsenik,⁴³ Ansambla

⁴³ Ansambel je deloval v obdobju 1953–1990, najprej kot trio, nato kot kvartet in pozneje kot Gorenjski kvintet oz. Kvintet bratov Avsenik.

Lojzeta Slaka⁴⁴ in Ansambla Modrijani.⁴⁵ Ta je pokazala, da je šest glavnih označevalcev narodnega, tj. slovenskega, po katerih bodo strukturirane tudi ugotovitve v nadaljevanju, Slovenija, planine, slovenski kraji, mati, dom in domovina. Opozoriti velja, da so ti označevalci med seboj zelo povezani in tekstualno navezujoči se drug na drugega, kar je predstavljalo precejšnjo težavo z vidika čim bolj sistematične ponazoritve ugotovitev.

Slovenija kot najpomembnejši označevalec doma

Za Avsenike Jercog (2017) ugotavlja, da »opevanju domačih krajev pod njihovim imenom ni bilo videti konca«, saj so njihova besedila »s svojo domoljubno vsebino prebujala narodnega duha in posledično še bolj povezovala Slovence z vsega sveta, s tem pa pridobila še večji pomen in odmevnost.« Besedilna sporočilnost se kaže v prikazih načina življenja naroda, njegove domače okolice, odnosa do narave, lepote jezer in slovenskih gora, kmečkih opravil in domačih dejavnosti pa tudi radosti življenja, praznikov, običajev in dogodkov. »Zaradi tega sporočila narodnozabavnih viž vijejo slavospev Sloveniji, njenim lepotam, domovini in ljubezni do domače zemlje« (Jercog, 2017, str. 299). Če torej začnemo s prvim označevalcem, Slovenijo, je že skoraj ponarodela Avsenikova avtorska skladba »Slovenija, od kod lepote tvoje«, v kateri je med lepotami Slovenije kot doma in domovine posebej izpostavljeno opozorilo pred odhajanjem v svet:

Slovenija, od kod lepote tvoje? / Pozdravljamo te iz srca in srečni tu smo doma. / Slovenija, naj tebi pesem poje, / ne išči sreče drugod kot le doma. / Povej še, oblaček, ti, bel, obhobil že ves si svet, / je lepša dežela še kje, kot naša, kjer sem doma? / Je vetrič veselo zapel, preletel je prek sveta / in takih lepot ni našel nikjer, kot tule, kjer sem doma.

Slovenija kot glavni označevalec pa se pojavlja tudi v drugih njihovih skladbah, npr. »Takih ni nikjer ljudi«, »Narodna noša« idr. Od leta 1957, ko je zabeležen prvi Avsenikov radijski nastop v živo v Nemčiji, je tako zlasti Avsenikova glasba postala »najprodornejši izraz slovenskosti zunaj domovine« (Jercog, 2008, str. 29), saj je bila prav prek radijskih valov predvajana tudi v zamejstvu, torej v Italiji in Avstriji, pa tudi v Nemčiji, Švici, na takratnem Češkoslovaškem, Poljskem, Hrvaškem, Nizozemskem, Švedskem in v Franciji ter na tistih celinah, na katerih

⁴⁴ Ansambel je deloval v obdobju 1964–2011, sestavljali pa so ga instrumentalni trio Lojzeta Slaka in pevska zasedba Fantje s Praprotna.

⁴⁵ Ansambel deluje od leta 2000 kot kvartet, zadnja leta tudi kot kvintet z dodatnim vokalom.

so prebivali slovenski zdomci in izseljenci (v Severni in Južni Ameriki, Avstraliji ter po Evropi). V 37 letih igranja so Avseniki doma in v tujini izdali 31 milijonov plošč (Sivec, 2002, str. 291). Ne čudi torej, da je priljubljeni nemški stereotip strnil pojem nekdanje Jugoslavije na Tita, Avsenike in slivovko, pri čemer ni težko ugotoviti, kateri del se nanaša na Slovenijo. Avseniki za precejšen del prebivalstva tudi v širšem evropskem (zlasti kontinentalnem) prostoru še vedno predstavljajo prototip narodnozabavne glasbe in enega izmed ključnih elementov slovenske identitete. Še posebej to velja za Slovence v tujini. »Na drugi strani meje postane slovenska beseda slovesna,« je bilo v 70. letih prejšnjega stoletja zapisano v kritiki festivala narodnozabavne glasbe v Števerjanu v Italiji. »Tukaj postane razgovor med udeleženci prava manifestacija narodne pripadnosti« (Stare v Barber - Keršovan, 1999, str. 6–7). Toda zanimiva je ugotovitev iz naše raziskave, da Ansambel Lojzeta Slaka še pogosteje od Avsenikov poudarja Slovenijo kot narodno identifikacijo v svojih skladbah. Npr. v skladbi »Naša domovina«:

Tu bo naša domovina, tu za zmeraj bo naš dom, / tu pognala korenina bo za naš ponosni rod [...]. / Ko prve brazde je zoral ledino, / postavil dom ob robu si polja, / izbral ime si je za domovino, / moj ljubi dom naj bo Slovenija.

Podobno tudi v skladbi »Raj pod Triglavom«:

Od ravnice pa do morja / slovenski rod še živi, / tja do sinjega obzorja / pokončno kot skala stoji. / Slovenija, Slovenija, / že tisoč let si naš najdražji dom. / Slovenija, Slovenija, / ostani raj pod Triglavom.

Opevanje lepot Slovenije najdemo tudi v skladbi »Slovenija«:

Njene ravnice, reke, planine, / večni zakladi so domovine [...]. / Lepa kot sonce je domovina, / zame bo vedno, vedno edina. / Žlahtna kot vino, lepša je z leti, / ne bi živeti mogel brez nje. / V mojem je srcu Slovenija, / vredna več kot zlato sveta, / takih lepot ni nikjer drugod, / tu doma je moj rod. / V mojem je srcu Slovenija, / večno v njem bo zapisana, / dal, če bo treba, bom čisto vse, / le Slovenije ne.

Ali v skladbi »Slovenija naj bo jutri lepša«: »Za vse Slovenija / naj jutri lepša bo, / naj kot roža cveti / nam prihodnje vse dni.«

Pa še v številnih drugih skladbah (»Spomini se bude«, »Srečno, mlada Slovenija«, »Tam za goro«, »V tej deželi sanj«, »Na vseh straneh sveta« itn.).

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

Zadnji ansambel, ki smo ga analizirali, so Modrijani, trenutno najbolj priljubljen slovenski narodnozabavni ansambel, ki v primerjavi z drugima dvema najmanj uporablja Slovenijo kot označevalca naroda, in sicer v štirih skladbah: »Slovenka, Slovenka«, »Nekaj vsem nam je enako«, »Kje so tisti mladi fantje« in »Večni popotnik s harmoniko«. V skladbi »Kje so tisti mladi fantje« je opisana tudi skrb za obstoj Slovencev: »Če nekoč domača pesem, / tu zvenela več ne bo, / tudi tebe, rod slovenski, / na tej zemlji več ne bo!«

V skladbi »Večni popotnik s harmoniko« pa je opisana lepota Slovenije: »Lepa je naša Slovenija, / s cvetom deklet posejana vsa.«

Slovenija je nabrž najbolj neposreden označevalec naroda, prek katerega se ni težko najti v glasbi in na katerega je mogoče vezati nacionalno ideološkost, ta pa pomembno pripomore k prepoznavanju narodnozabavne glasbene zvrsti kot nacionalne, saj ima glasba, kot smo že ugotovili, izjemno socialno moč združevanja ljudi na sublimen in imaginacijski način.

Slovenske planine in kraji

Podobno kot Slovenija so tudi druge zemljepisno, sociološko, zgodovinsko in jezikovno determinirane vsebine slovenskih narodnozabavnih skladb tiste, ki so med ljudmi občutene in sprejete kot krajevne, pokrajinske ali/in hkrati tudi nacionalne. Planine so prav gotovo pomemben simbol »slovenstva« in naslednji pomemben označevalec nacionalne identitete ter pogosta metonimija doma. Zasledimo jih v naslednjih Avenikovih skladbah, pogosto v posebej in navorjeni obliki. Takšna je npr. »Aljažev stolp«: »Njegov pogled upira se v daljavo, / kjer srečen rod živi na zemlji tod. / Kot naš simbol stoji na trdni skali, / ponosno pot prešel njegov je rod.«

Ali pa v skladbah »Klic z gora«, »Lepe ste ve, Karavanke«, »Na Menini planini«, »Na Šmarno goro«, »Odmev s Triglava«, »V kraljestvu Zlatoroga«, »Pogled z Jalovca«, »Planinski cvet«, »Planinsko veselje«, »Polka na Voglu«, »Resje že cvete«, »Večer na Robleku«, »Veselo po planinah«, »Vrh planin«, »Vsi nazaj v planinski raj«, »Z gora prek jezerov do morja«, »Pojdi z menoj na planino« in »Čudoviti gorski svet«, »Pri sedmerih jezerih« itn.

Ta navezanost na planine in izčrpne metafore planinskega sveta razkrivajo alpsko identiteto slovenske kulture. Kot ugotavlja Šaver (2005), jemljemo kontekst in simboliko planin kot nesporno dejstvo prostorske determiniranosti slovenskega naroda. Simbolika Triglava je pri tem pogosto nadrejeni označevalec, ki med

seboj povezuje tudi druge, npr. deželo, planino, mater, vino(grad), dom, Slovenijo idr. Pri Ansamblu Lojzeta Slaka so planine nekoliko redkeje, a še vedno pogosto prisotne v skladbah »Avrikelj«, »Planinska«, »Sreča v gorah«, »Triglav«, »Triglavski valček«, »Vrh planin« in »Po planinskih stezah«, kjer je zapisano: »Pojdi z menoj po planinskih stezah, / razpetih z nižin, prek gora do morja, / prava lepota je v gorah, / to je Slovenija.«

Pri Modrijanih smo zasledili eno skladbo, v kateri so planine kot sinonim doma prevladujoči motiv, in sicer »Planinska ljubezen«: »Pokažem ti planine moje, / kjer sem od nekdanj srečen / bil doma!«



Slika 6.3. Harmonika in Triglav kot pomembna označevalca slovenske identitete (javna Facebook stran Ansambal Modrijani, zajem zaslona, 2024).

Pogosti označevalec pripadnosti Sloveniji pa so poleg planin tudi slovenski kraji, zlasti tisti, ki so postali »zaščitni znak« Slovenije in na katere se vežejo pogosto nostalgичni spomini na mladost. V primeru Ansambla bratov Avsenik so to skladbe »Otoček sredi jezera«, »Planica, Planica«, »Pozdrav s Pohorja«, »Pozdrav Selški dolini«, »V Mozirskem gaju«, »V Radence pot me pelje«, »Prelepa Gorenjska«, »Prelepa zelena Begunjščica«, »Sončna Brda«, »Tam pod Zaloško goro« in »Prelepi gorenjski svet« z enim izmed bolj znanih refrenov: »Tam smo

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

doma, kjer so planine, / kjer zadiši z domačih streh! / Tam smo doma, kjer prek doline / odmeva v dan prešerni smeh! / Tam smo doma, kjer od davnine / ponos doma je po vaseh!«

Ansambel Lojzeta Slaka opeva slovenske kraje še pogosteje od Avsenikov: »Dolina Trente«, »Jutro na Muri«, »Krka sanjava«, »Mirnopaška polka«, »Mirnopaški zvon«, »Na Dolenjskem je lepo živeti«, »Na Koroško«, »Pod Gorjanci je otoček«, »Pod Poncami«, »Postojnska jama«, »Pozdrav z Dolenjske«, »Preljuba Dolenjska«, »Selška dolina«, »Spet se peljem na Dolenjsko«, »Spomini stare Ljubljane« in »V Vintgar«. Pri Modrijanih posebej poudarjenih opisov slovenskih krajev nismo zasledili.

Očitno je torej, da so imena in pogosto romantizirani opisi države, njenih krajev, pokrajin in drugih zemljepisnih značilnosti Slovenije v narodnozabavni glasbi postali prepoznani kot tisti glasbeni in simbolni izrazi, ki jih je mogoče razmeroma preprosto in hitro pa tudi uspešno identificirati kot tradicionalne ali nanašajoče se na tradicijo, na katero se pogosto sklicujeta nacionalizem in nacionalna identiteta.

Mati kot personifikacija doma, domovine in hrepenenja

Naslednji označevalec je mati kot sinonim doma, pogosto njegove statičnosti, in tudi domovine. V Avsenikovih skladbah je v tem kontekstu nismo zasledili, medtem ko je pri Slaku najbolj eksplicitno izpostavljena v že skoraj ponarodeli skladbi »Mama, prihajam domov« z refrenom: »Mama, prihajam domov / in jočem od sreče, / misli hite k tebi domov, / pod stari domači krov.«

Pa tudi v skladbi »Mama«: »Mama je prvi klic, / mama je zadnji glas, / kruh in luč, / ki osrečuje nas.«

Druge skladbe so še »Mami za god«, »Mamici« in »Za mami«.

V neposredni navezavi na dom pa jo bomo omenili še pri nekaterih njihovih skladbah v naslednjem odstavku. Modrijani mater neposredno omenjajo zlasti v skladbi »Klic srca«: »Mati, odpri zdaj duri na stežaj, / za vselej vračam k tebi se nazaj.«

Zdi se, da je mati pogosto povezana s tematiko migracij v tujino v kontekstu doma in domovine ter hrepenenja po njima. Takšna je npr. skladba »Moje slovensko srce« Ansambla Modrijani:

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

Rodila me slovenska je mati, / vzgojila, več ni mogla mi dati [...]. / Moje slovensko srce venomer bije za te, / tudi če v svet me popelje sto poti. [...]. / Odšel sem kot mladenič na tuje, / v srcu pa skeli me vse huje: / Le mati vedno prav je imela, / mi najboljše želela, / da ostal bi doma. / Povem vam, da na vsem širnem svetu, / tem vesolja planetu, / lepše ni nikjer!

Podobno poje tudi Ansambel Lojzeta Slaka v skladbi »Moj dom«: »(Dom) dom, (moj) dom (moj dom), / je moje tiho zavetje, / (Dom) dom, (moj) dom (moj dom), / ko zaslišim mamino petje.«

Prav tako tudi v »Vlak drvi« in pa nekaterih drugih: »Vse bolj srce drhti, oko se zaiskri, / pred mano domovina, dom je moj. [...] / Vlak ustavi se, glej, / mama čaka me, / kot nekoč pokliče me njen mili glas, / stečem ji v objem, spet majhen pobič sem, / ko gledam spet njen ljubljani obraz.«

Zadnji označevalec je neposredno dom oziroma domovina ter hrepenenje po njima, kadar je dom povezan z odhodom in s prihodom – vsaj fiktivnim – nazaj domov, torej z migracijami. Takšna je npr. Avsenikova skladba »Pod cvetočimi kostanji«: »Po stezi čez polje / odšel bi rad domov. / Med cvetjem pod kostanji / našel bi svoj rodni krov.«

Ali prav tako Avsenikova »Pod Triglavom smo doma«: »Kadar koli kdo odraža v svet, / vrnil se v domače kraje bo spet, / eno gnezdece le lastovka ima, / pod Triglavom smo doma.«

Ali skladba »Sanjam o domovini«, v kateri sta posebej izpostavljena domotožje in hrepenenje po domu zaradi selitve v tujino:

Zame je grenak tujine glas / in pretrd korak, ki reže čas. [...] / Dolgo že boli me domotožje, / misli ne vedo, ne kod, ne kam. / Želim si dom, kjer polno rož je. / Hudo, če si na tujem sam. / Gledam lastovke, ko odletijo / in se vračajo v domači kraj. / Pa mi roke v pozdrav vzdrtijo: / Peljite, ptice, me spet nazaj!

Podobne motive opevanja doma in hrepenenja po njem zasledimo tudi v skladbah: »Moj rodni kraj, moj rodni dom«, »Zapuščena domačija«, »Prelep je svet«, »Pri nas doma«, »Tam, kjer murke cveto«, »V domačem krogu lastovke«, »Plovi, plovi« in drugih. Tudi Ansambel Lojzeta Slaka ne skopari s skladbami, povezanimi z domom. Ta, kot smo že videli, sicer nastopa tudi v drugih skladbah in v kombi-

naciji z drugimi označevalci, vendar ne kot prevladujoč motiv. V refrenu pesmi »Cvetijo bele češnje« je med drugim izpostavljeno zlasti hrepenenje po domu in domovini zaradi življenja v tujini: »Daleč proč živim, v toplo noč strmim, / v srcu si želim, da domov poletim.«

Podobno tudi v skladbah »Domači vasi«, »Good bye, Amerika« ali v eni izmed njihovih bolj priljubljenih, »Visoko nad oblaki«: »Tako kot lastovica hiti pod rodni krov, / leti zdaj naša ptica, leti domov, domov. [...] / Pripel si spet na prsi bom slovenski nagelj rdeč, / čeprav srebro je že v laseh in mladih let ni več.«

Pesmi Ansambla Lojzeta Slaka z motivom doma so še: »Domača hiša«, »Vaški zvon«, »Moj dom je zaprt«, »Tam dom je moj«, »Znova naj lipa cveti« in »Vračam se spet na deželo«. Pri Modrijanih smo dom in domovino kot prevladujoča označevalca naroda zasledili v dveh skladbah: »Daleč je dom (in daleč domovina)« ter »Dragi rojaki«, v kateri je opisano tudi hrepenenje po domu, od koder je opevani odšel pred leti:

Pred mnogimi leti odšel je / na tuje iz naše vasi, / s trebuhom za kruhom«
na bolje / ga v svet so vabile poti. / Na tisoče takšnih brezdomcev / tako zdaj
po svetu živi, / da z zemeljske oble vseh koncev / po domačih tleh hrepeni!
/ Saj tukaj, na tujem, lepo je, / Glej, vnuki mi rastejo že. / Pogosto pa misli
mi moje, / Na začetek zgodbe hite.

Obravnavane pesmi prikazujejo dom razmeroma tradicionalno, torej kot en sam in edini, tj. ključni element občutij pripadnosti in identifikacij z družinskim okoljem in določeno deželo, domovino, pri čemer ta kaže na eksplicitno povezanost doma in ozemlja, pogosto pa predpostavlja nacionalno državo kot primarno izhodišče življenja ljudi. Dojet je kot pretežno statična entiteta, ki je ni mogoče umišljati na več lokacijah hkrati, v več socialnih svetovih ter z večplastnimi občutki pripadnosti in domačnosti. Kot smo ugotovili v teoretičnem delu, takšna tradicionalna, največkrat romantizirana percepcija doma utrjuje pripadnost tistega, ki je odšel od doma, le enemu, točno določenemu zemljepisnemu prostoru, ta pa je pogosto personificiran v podobi matere. Skratka, čeprav sodobne študije doma v kontekstu migracij kažejo, da dom in domovina nista (več) nujno identična in da lahko migranti ustvarijo več domov ali pa doma sploh ne občutijo več, junaki analiziranih skladb v primeru migracij ne odhajajo »od doma domov« kot Pepica Udovič - Valenčič, ampak se vedno (vsaj miselno in čustveno) vračajo oziroma hrepenijo samo po enem domu.

SKLEP

Prispevek izhaja iz procesa nacionalizacije v glasbi, ki smo ga poskušali projicirati na slovensko narodnozabavno glasbo, pri čemer smo si pomagali s primerjavo z ljudsko glasbo na podlagi njunih podobnosti in razlik v rekontekstualizaciji različnih plasti tradicije, v katerih se ob poslušanju določene glasbene zvrsti posamezen narod lahko 'najde'. Čeprav smo ugotovili, da je ne glede na glasbeno zvrst zelo problematično izpostaviti posamezen element ali elemente, ki bi dajali glasbi nacionalni pridih, ker je glasba pomensko odprta v procesu ustvarjanja, izvajanja in sprejemanja, zaradi česar je ideologijo v njej težko prepoznati in še težje racionalno pojasniti, smo na podlagi izpeljane analize vsebine in tekstualne analize besedil treh slovenskih narodnozabavnih ansamblov, Ansambla bratov Avsenik, Ansambla Lojzeta Slaka in Ansambla Modrijani, skušali ugotoviti, kako je v njih reprezentiran dom. Analiza je pokazala, da prevladujejo naslednji označevalci narodnega oz. »domačega«, tradicionalnega: dom kot domovina, Slovenija, hrepenenje, planine, slovenski kraji in mati. Zadnja v simbolnem pomenu pogosto predstavlja družino, dom, narod, domovino in hrepenenje po njih ter predvsem njihovo stabilnost, statičnost, v nasprotju z njenimi potomci, največkrat sinovi, ki jo občasno zapustijo, a se nazadnje običajno vrnejo nazaj domov. Ti označevalci so precej pogostejše zastopani v skladbah Ansambla bratov Avsenik in Ansambla Lojzeta Slaka, v manjši meri pa tudi pri Ansamblu Modrijani. Besedila z uporabo omenjenih označevalcev pogosto stereotipno težijo h konkretnosti in domačnosti v nasprotju domače – tuje, »izrazito je druženje starega in tradicionalnega z novim«, in kot ugotavlja Ferbežar (1995, str. 331), so s tega vidika zelo konservativna. Konservativna pa so tudi v smislu percipiranja doma kot enega in edinega, inkarniranega v izpostavljenih (in drugih) označevalcih, kar je skladno s tradicionalnimi koncepti doma, ki je običajno v edninski obliki pomenil družinsko okolje in domovino ter je predpostavljalo narod kot primarno in 'edino pravo', torej edninsko, statično, z rojstvom in odrasčanjem pogojeno ter zato čustveno zaznano bivanjsko izhodišče, ne glede na potencialno migracijsko izkušnjo posameznika. Res pa je seveda, da gre pri preučevanju katere koli, ne samo slovenske, nacionalne pripadnosti v okviru glasbe za kompleksen splet različnih elementov, ki jih je treba obravnavati poleg besedil. Pri tem je pomemben širši kulturni kontekst, ki vpliva na proces nacionalizacije določene glasbene zvrsti, npr. medijski, pa tudi politični, ekonomski in vsakdanji diskurz v prepletu s pogosto samoumevno sprejeto simbolno geografijo nekega naroda in njegove 'domačnosti' ter zamejevanja njegove skupne življenjske izkušnje.

Prispevek je dopolnjena različica članka: ŠABEC, Ksenija (2023): Reprezentacije doma in hrepenenja po domu v procesih nacionalizacije slovenske narodnozabavne glasbe. Dve domovini: razprave o izseljenstvu, 58, str. 33–57.

LITERATURA IN VIRI

- ADORNO, Theodor W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ANDERSON, Benedict (1998): *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BARBER - KERŠOVAN, Alenka (1999): Na sledi kulturni identitete – Kaj je »slovenskega« v slovenski rock glasbi? *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 39 (1), str. 4–9.
- BEDINA, Katarina (1999): Odnos Slavka Osterca do ljudske pesmi in nacionalizma v glasbi. *Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje*, 28 (2), str. 281–287.
- BESEDILO.SI – Slovenska glasbena besedila. Dostopno prek: <https://www.besedilo.si> (1. 7. 2024).
- BRUJIĆ, Marija (2020): »There's no place like home«: female EU migrants in Belgrade. *Dve domovini*, 52, str. 25–41. Dostopno prek: <https://doi.org/10.3986/dd.2020.2.02> (24. 6. 2024).
- DE NORA, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. Dostopno prek: https://www.academia.edu/10056207/De_Nora_Music_in_Everyday_Life (24. 6. 2024).
- FERBEŽAR, Ina (1995): Besedila Avsenikovih narodnozabavnih popevk 1953–1985 ali popevčice milemu narodu. *Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje*, 24, str. 331–339. Dostopno prek: <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YY5HL1DO/f51243e8-ec76-406a-9b70-e9ea62fadb71/PDF> (24. 6. 2024).
- GABROVEC, Ana (2016): *Vloga glasbe pri konstrukciji nacionalne identitete: slovenska nacionalna identiteta z glasbene perspektive: diplomsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- GOLOB, Tea (2009): Slovenian migrants in transnational social spaces: exploring multi-layered identifications and ambivalent belongings. *Anthropological Notebooks*, 15 (3), str. 65–77.
- (2010): Predstave doma v pripovedih slovenskih in irskih povratnih – nacionalnih migrantov. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 50 (1/2), str. 5–12.
- HAFNER - FINK, Mitja, Slavko KURDIJA, Brina MALNAR, Samo UHAN in Peter STANKOVIĆ (2022): *Slovensko javno mnenje 2021/1 – Poročilo o izvedbi raziskave in sumarni pregled rezultatov*. Ljubljana: Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- HIELD, Fay in Sarah PRICE (2018): 'I realised it was the same song': familiarisation, assimilation and making meaning with new folk music. *The International Journal of Traditional Arts*, 2, str. 1–23.
- KUMER, Zmaga (1996): *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: ZRC SAZU.

- JERCOG, Aleksij (2008): S polko v svet: glasbene poti bratov Avsenik. Medvode: Založba Avsenik.
- (2017): Slavko Avsenik: življenje za glasbo. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JUVANČIČ, Katarina (2005): The popularization of Slovenian folk music between the local and global: redemption or downfall of national heritage. *Traditiones*, 34 (1), str. 211–215. Dostopno prek: <https://doi.org/10.3986/Traditio2005340117> (24. 6. 2024).
- MAUWA, Caleb (2020): Influence of traditional musics in modern genres. *Ethnomusicology University of KwaZulu Natal*, julij 2020, str. 1–9. Dostopno prek: <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.19041.12648> (24. 6. 2024).
- MILHARČIČ HLADNIK, Mirjam (2009): Moje misli so bile pri vas doma: poti prehodov v pismih. V: Milharčič Hladnik, Mirjam in Jernej Mlekuž (ur.): *Krila migracij: Po meri življenjskih zgodb*, str. 23–58. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- MINISTRSTVO ZA KULTURO. Register nesnovne kulturne dediščine. Dostopno prek: https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A321&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP (24. 6. 2024).
- MURŠIČ, Rajko (1993): Neubesedljive zvočne igre: od filozofije k antropologiji glasbe. Maribor: Akademsko založba Katedra.
- OMERZEL TERLEP, Mira (1999): Zvočna identiteta slovenskih pokrajin. *Anthropos*, 31 (4–6), str. 278–282.
- PAMUKOVA - SAVESKA, Gordana (2014): The notion of home and its role in the identification of the self through national identity: Silyan the Stork and the black hole of the Macedonian identity narration. *Культура/Culture*, 7, str. 103–112. Dostopno prek: <http://journals.cultcenter.net/index.php/culture/article/view/34> (24. 6. 2024).
- POMPE, Gregor (2012): Ideologija v glasbi in ideologija o glasbi. V: Bjelčevič, Aleksander (ur.): *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, str. 77–82. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- SIVEC, Ivan (2002): Tisoč najlepših besedil. Mengeš: ICO.
- SMITH, Anthony D. (1991): *National Identity*. London: Penguin Books.
- STANKOVIĆ, Peter (2021): Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe. Ljubljana: Založba FDV.
- ŠAVER, Boštjan (2005): Nazaj v planinski raj: alpska kultura slovenstva in mitologija Triglava. Ljubljana: Založba FDV.
- TOPLAK, Kristina (2004): »Dobrodošli doma?« Vračanje slovenskih izseljencev v Republiko Slovenijo. *Dve domovini*, 20, str. 35–51. Dostopno prek: <http://twohomelands.zrc-sazu.si/sl/articles/show/136/dobrodoli-doma-vraanje-slovenskih-izseljencev-v-republiko-slovenijo> (24. 6. 2024).
- WALSH, Katie (2006): British expatriate belongings: mobile homes and transnational homing. *Home Cultures*, 3 (2), str. 123 - 144. Dostopno prek: https://www.researchgate.net/publication/228111111_British_expatriate_belongings_mobile_homes_and_transnational_homing

chgate.net/publication/233562095_British_Expatriate_Belongings_Mobile_Homes_and_Transnational_Homing (24. 6. 2024).

WYMAN, Mark (2001): Return migration – old story, new story. *Immigrants & Minorities*, 1 (20), str. 1–18. Dostopno prek: https://www.researchgate.net/publication/233030025_Return_migration__old_story_new_story (24. 6. 2024).

7.

SPOLNI IN SEKSUALNI

KONSTRUKTI

V NARODNOZABAVNI GLASBI

Jasmina Šepetavc



Konec devetdesetih let 20. stoletja je slovensko zvočno krajino⁴⁶ preplavila narodnozabavna skladba, ki v nasprotju z veliko drugimi vižami ni opevala lepote

⁴⁶ Sodeč po komentarjih, ki jih najdemo pod videospotom na YouTubeu (Frajkinclari – Srcna napaka, uporabnik jaki386), je bila skladba priljubljena tudi onkraj meje. Poleg komentarja uporabnice_ka @lc099574 (napisanega leta 2010): »odlična pjesma!!!pozdrav iz HRVATSKE«, v komentarju uporabnice_ka @serialkiller9999999 (iz leta 2013) lahko preberemo: »isuse, znači ta pjesma, na svadbama kod nas tu u Hrvatskoj, blizu granice Harmica-Dobova, je toliko popularna da to nisu istine, predobra je pjesma.«

slovenske pokrajine niti dobrote njenih ljudi,⁴⁷ ampak je govorila o temi, ki se je v žanru v preteklosti pojavila le redko, in če že, na veliko subtilnejše načine – seksu. Ta je v središču skladbe »Srčna napaka« Ansambla Frajkinclari, ki je izšla leta 1998 –, torej še preden je slovenski turbofolk slovenska lica obarval z bolj eksplicitno (hetero)seksualno podobo – ter pod neuradnim imenom »Ne boš ti meni zizike majal!« v hipu postala zlati repertoar gasilskih veselíc in domačih žurov. V videospotu za skladbo se neki kmečki moški s traktorjem pripelje k mestnemu zdravniku po pomoč, ker ima »tako srčno napako«, da ima »vse ljub'ce rad«. Ženske (pretežno medicinske sestre in pacientke v ordinaciji), s katerimi se »junak« neutrudno spogleduje in o katerih v videu večkrat fantazira, pa mu žugajo, da njim že ne bo majal »zizik« niti dajal dol »hlačic«. A na koncu seveda popustijo pred njegovim šarmom (ali neomajnim trudom) in ga vse skupaj pričakajo v njegovi domači kmečki postelji.

S »Srčno napako« začenjamo prispevek, ki se bo posvetil konstrukcijam spola in seksualnosti, kot jih ponuja slovenska narodnozabavna glasba. Skozi izbrane primere nas vodi več raziskovalnih vprašanj: kako ta pregovorno slovenski tradicionalni glasbeni žanr (re)producira slovenske spolne fantazije, spolne vloge in/ali stereotipe ter (občasno) njihove subverzije; kako razumeti nemalokrat patriarhalne in heteronormativne podobe žensk in moških v tem popularnem žanru – kot nereflektirano reprodukcijo ali humoristično ironizacijo kulturnih klišejev; ne nazadnje, kako se narativi, ideje in podobe žanra povezujejo z nacionalnimi tradicijami, vrednotami in z identitetami, ki se reproducirajo pa tudi transformirajo v produkciji in konzumaciji (nacionalne) popularne kulture. Pri analizi izbranih študij primera se opiramo na besedila izbranih skladb, tam, kjer obstajajo, pa tudi na videospote, ki zgodbe o vlogah moških in žensk, ljubezni, dvorjenju in o seksu vizualizirajo na specifične, narodnozabavne načine. Izbor skladb, ki nam služijo za ilustracijo nekaterih pogostih tropov narodnozabavne glasbe in oris njenega simbolnega imaginarija (Stanković, 2021, str. 8–9) v navezavi na spol in seksualnost, smo določili s pomočjo pregleda narodnozabavnih seznamov, ki jih najdemo na kanalih YouTube (YT), posvečenih žanru (npr. Samo slovenska glasba, Slovenski narodnozabavni mix, Domači

⁴⁷ Eden izmed medijev, posvečenih tudi narodnozabavnemu žanru, FOLX TV, v prispevku Besedila v slovenski narodnozabavni glasbi tako ponudi analizo (metoda analize ni obrazložena niti ni jasno, na katero bazo besedil so se avtorji nanašali): »Tako je na primer v Bazi slovenskih skladb kar 108 takih, ki imajo naslov Abraham, 90 gasilskih in kar tristo takih, ki imajo v svojem naslovu besedo Mama. 242 naslovov vsebuje besedo ljubim in 858 besedo ljubezen, beseda sovražim pa se pojavi v samo osmih naslovih.« Dostopno prek <https://www.youtube.com/watch?v=4l6mZa67l9E>. Obsežnejša kvantitativna analiza besed besedil pesmi, ki jih najdemo na lestvicah najbolj predvajane narodnozabavne glasbe v bazi SAZAS-a, je eden prihodnjih načrtov projektne ekipe.

mix, Pivski mix, Slovenska polka in valček itn.), in seznamov najbolj predvajanih narodnozabavnih skladb na slovenskih nacionalnih in komercialnih radijskih postajah, ki ga od leta 2012 vodi SAZAS. Pri tem smo z metodo snežne kepe sledili aktivnim YT-kanalom, ki so posvečeni kuriranju narodnozabavne glasbe, posameznim ustvarjalcem in tematikam. Prav tako smo prečesali narodnozabavno založništvo, pri čemer smo našli na primer izbor skladb različnih narodnozabavnih ansamblov, ki ga je pod imenom *Mama, hvala!* leta 2017 izdala Založba Obzorja Maribor/Helidon. Večina v članku uporabljenih skladb je – sodeč po podatkih, ki so dostopni na spletu –, nastala v obdobju od osemdesetih let 20. stoletja do danes. V prispevku ni prostora za analizo celotnega vzorca narodnozabavnih skladb niti ni cilj prispevka kvantitativna analiza besedil. Naš namen je skromnejši: na podlagi mapiranja polja in s pomočjo študij primera želimo prikazati nekatere pogoste žanrske specifičnosti pojmovanj spola in seksualnosti, ki so se izrisale med našim raziskovanjem v projektu Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete (ARIS, J6-2582). Prispevek tako analizira vsebine (tematike, spolne vloge, narative), simboliko (mater, družine, domovine, seksualne neizkušeni itn.) in vizualne prijeme videospotov (scenografijo, voajerizem itn.) izbranih skladb narodnozabavne glasbe z namenom orisa spolnih in seksualnih imaginarijev tega izrazito slovenskega žanra.



Slika 7.1. Naslovnica zgoščenke *Srčna napaka* (spletna stran Discogs, 1998, zajem zaslona, 2024).



Slika 7.2. Naslovnica zgoščenke *Mama, hvala!* (spletna stran Založbe Obzorja, 2017, zajem zaslona, 2024).

V nadaljevanju prispevka se po pregledu polja raziskovanja popularne glasbe v navezavi na spol osredinimo na narodnozabavno glasbo in ključne tematike, vezane na spolne vloge in seksualnost – idealizirano materinstvo in manj pomembno očetovstvo, device in navihane osvajalce, seksizem, ki ga najdemo v delu žanra, ter ironično sprevrčanje problematičnih klišejev in podob. Na tem mestu velja opomniti, da žanr narodnozabavne glasbe še zdaleč ni homogena celota pa tudi konstrukcije spolov in seksualnosti, ki jih najdemo v žanru, niso enoznačne in presegajo dolžino enega prispevka. Zato na tem mestu vzamemo pod drobnogled le nekatere pogoste trope, ki jih najdemo v žanru, veliko drugih pomembnih tem (na primer podrobnejše analize konstrukcije spolov in seksualnosti v sorodnem žanru slovenskega turbofolka) pa puščamo večinoma ob strani za prihodnje članke o ženskah, moških in o drugih v narodnozabavni glasbi.

POPULARNA GLASBA IN SPOL – RAZISKOVALNO POLJE

»Popularna glasba je kompleksna oblika izražanja. Vključuje kombinacijo zvoka, ritma, besedila, performansa in podobe [...]« (Frith in McRobbie, 2005 [1978], str. 317).

Če je bila tradicionalno glasba velikokrat analizirana kot abstraktna oblika z omejeno vlogo v družbi, so raziskovalci popularne glasbe nasprotno poskušali razumeti glasbo skozi preučevanje specifičnih lokacij, v katerih se glasba ustvarja in konzumira. Pomemben del teh velikokrat interdisciplinarnih analiz, ki so vključevale muzikologijo, sociologijo, kulturne študije, študije spolov itn., se je posvečal produkcijam in mediatizaciji pomenov skozi popularno glasbo, predvsem pomenov in reprezentacij, vezanih na vprašanja mesta žensk in manjšin v popularni glasbi (Whiteley, 1997, str. xvii; Whiteley, 2000).

Raziskovanje popularne glasbe skozi prizmo spola in seksualnosti se je uveljavilo v sedemdesetih let 20. stoletja in med vzponom feminističnih pristopov k analizi popularne kulture. V tem času avtorice/-ji v precep večkrat vzamejo takrat popularni rock. Tako v članku »*Cock Rock: Men Always Seem to End Up on Top*« v ameriški feministični reviji *Rat* anonimna avtorica piše o svoji dolgoletni izkušnji poslušanja rocka in razočaranju, ki ga je prinesla podrobnejša analiza žanra po njeni vključitvi v feministično gibanje. Avtorica opiše kontradiktorno občutje ob žanru, ki jo je spremljal skozi ključne trenutke življenja, a ga je sčasoma začela dojemati kot mizoginega in izključujočega do žensk (ki so, tako avtorica, lahko na polju rocka zavzele najpogostejše le pozicijo oboževalke (*groupie*)): »Bil je pravi šok, ko sem vse to združila in spoznala, da rock glasba – vse od nastopanja izvajalca do poslušalca – zavrača, da bi ženske imele kakršno koli pomembno mesto« (Anonimna, 2007 [1970], str. 128). Nekaj let pozneje Frith in McRobbie (2005 [1978]) prevzameta izraz »*cock rock*«, pri čemer imata v mislih »ustvarjanje glasbe, pri katerem je izvajanje eksplicitno, surovo in pogosto agresivno izražanje moške spolnosti – to je slog rockovske prezentacije, ki povezuje rokerja, kot je bil Elvis Presley, z rockovskimi zvezdami, kot so: Mick Jagger, Roger Daltrey in Robert Plant« (prav tam, str. 319). Avtorja analizirata rock kot žanr, ki se od »vseh oblik množičnih medijev [...] najbolj eksplicitno ukvarja z izrazi seksualnosti«, te pa ne le reflektira, ampak tudi konstruira (avtorja ta proces konstrukcije imenujeta ideološko delo rocka). Pri tem pomembno opozorita na večplastno izključenost žensk iz glasbenih struktur časa, v katerem je prispevek nastal: »[...] zatiralske podobe žensk so vgrajene v same temelje pop/rock glasbe. V njegovo produkcijo, potrošnjo in celo v njegove glasbene strukture« (prav tam, str. 322). Med številnimi feminističnimi kritikami rocka (in popularne glasbe na splošno) zaradi seksizma in mizoginije njegovih infrastruktur, reprezentacij, zvoka, agend ali usmerjenosti k moškemu občinstvu (McClary, 1991; Krüger Bridge, 2020) pa je hkrati v večini analiz mogoče najti niansirana branja konstrukcij maskulinosti in feminilnosti, ki jih najdemo v popularnih glasbenih žanrih in ki dopuščajo opozicijska branja. Whiteley v knjigi *Sexing the Groove: Popular music and Gender* (Ospoljenje groova: Popularna glasba in spol) tako na eni strani pritrdi ideji cock-rocka v besedilih

bendov, kot so Rolling Stones, hkrati pa opozori na kompleksno uprizarjanje spola, ki ga lahko zaznamo na primer v živih nastopih Micka Jaggerja in ga je mogoče interpretirati na bolj subverzivne načine – kot spolno plastičnost ali celo (kvirovski) camp (1997, str. 67–68). Za raziskovalke/-ce, ki želijo razumeti popularno glasbo, je tako ključno razumeti: »[...] medsebojne odnose med glasbenim zvokom, besedilom in vizualnimi pripovedmi (v obliki živega izvajanja ali glasbenega videa) ter kako ustvarjajo in postavljajo v ospredje različne senzibilnosti [...]». Glasbeni pomen se tako nahaja na različnih točkah« (prav tam, str. xiv).

Analize popularnoglasbenih žanrov skozi prizmo spola in seksualnosti so se od opisanih začetkov sistematičnega preučevanja pomnožile do te mere, da lahko nekaj pristopov na tem mestu samo omenimo. V kontekstu širjenja polja je bil pomemben prispevek zgodovinskih analiz izbranih ali spregledanih glasbenic in njihovih (subverzivnih) praks ustvarjanja v patriarhalnih glasbenih infrastrukturah (Carson, Lewis in Shaw, 2004; O'Brien, 1996; Reynolds in Press, 1996 itn.). Vrsta raziskovalcev se je posvetila tudi temi, kako popularna glasba pride do občinstva prek različnih vratarjev – producentov, založb, radijskih, televizijskih, filmskih, revijalnih in drugih vratarjev –, ki poskušajo definirati njene pomene (Frith in McRobbie, 2005 [1978], str. 322) in načine ustvarjanja ter tako prispevajo k izključevanju na specifičnem glasbenem polju (McClary, 2002; Gadir, 2017). Eden izmed vratarjev je lahko celo tehnologija sama, saj raziskave kažejo na spolne predsodke v samem oblikovanju digitalnih glasbenih vmesnikov (Jawad, 2020). Povezano z vprašanji dostopa do glasbene produkcije, distribucije in navsezadnje publicistike, so se raziskovalke/-ci posvečale-i tudi konstrukciji kanonov popularne glasbe v stroki in glasbeni kritiki, torej kanonov, ki so jih tradicionalno obvladovali moški (Citron, 1993).

Kvantitativne in kvalitativne analize besedil, podob in simbolov posameznih zamejenih vzorcev ali celih žanrov so bile vseskozi pomemben del opozarjanja na seksizem ter spolna in druga nesorazmerja na glasbenem polju (gl. npr. Betti, Abrate in Kaltenbrunner, 2023; Stevens Aubrey in Frisby, 2011; Hill, Richards in Savigny, 2019; Hovater in Farris, 2020). Hkrati pa je več del opozarjalo na pomembno vlogo, ki jo je popularna glasba vseskozi igrala v artikulaciji alternativnih načinov življenja in emancipaciji žensk ter manjšin (Wald, 1998; Lewis, 1990; Schwichtenberg, Pribram, Tetzlaff in Scott, 1993). Z rojstvom videospota je ta postal pomembna os popularnoglasbenih analiz, ki so vse bolj poudarjale večplastnost, multimedijskost in povezanost tekstualnih, glasbenih in vizualnih kodov za razumevanje sodobne popularne glasbe, njenih narativov, podob in kontekstov nastanka (Vernallis, 2004; 2013; 2023). Popkulturne ikone, kot je na primer Madonna, so se v kontekstu preučevanj multimedijskih konstrukcij speci-

fične zvezdniške persone in seksualnosti pojavile večkrat (McClary, 2002: 154; gl. tudi Fiske, 1989):

Madonnin način pogajanja za glas v rocku je zelo podoben strategijam njenih vizualnih konstrukcij; to pomeni, da priključuje celo vrsto konvencionalnih znakov, nato pa povzroči, da se ti med seboj drgnejo na načine, ki so odprti za različna branja, od katerih so mnoga potencialno pomembna za krepitev vloge deklet in žensk.

Podobno ambivalentnost in potencialno emancipatorno moč spolnih konstrukcij v popularni glasbi opisujejo queer muzikološke raziskave, ki pokažejo, da na primer pop sočasno »rekonstruira, reafirmira in izziva fiksne ideje spolov« (Hawkins, 2016, str. 1).

Omenjene analize popularne glasbe, ki so za svoje izhodišče vzele feministično prizmo ter študije spolov in seksualnosti, so informativne tudi za preučevanje narodnozabavne glasbe. Žanr je, kot piše Peter Stanković (2021), »izmišljena« tradicija, ki je nastala v petdesetih letih prejšnjega stoletja z nastopom avtorskih ansamblov, kot so Ansambel bratov Avsenik, s predručenjem »lokalnih glasbenih idiomov« z »novo kombinacijo inštrumentov in udarnejšim polka ritmom« ter ob izdatni podpori modernih medijskih infrastruktur, v tem primeru Radia Ljubljana (Stanković, 2021, str. 14–16). Narodnozabavna glasba – od njenega zvoka do njenega imaginarija – je tako, kot pove že samo ime, razpeta med ideje o ljudski glasbi in popularnoglasbenih izrazih. Na eni strani je bil žanr vseskozi ukoreninjen v predstave o ljudskih tradicijah in vrednotah – od nastanka v petdesetih letih prejšnjega stoletja je narodnozabavna glasba močno povezala simbolično in identifikacijo prek regionalne in nacionalne pripadnosti. Ta lokus identifikacije in njegov pomen za žanr sta razvidna iz besedil skladb, oblačil glasbenikov, zvoka in uporabljenih glasbil, videospotov in drugih strategij, s katerimi narodnozabavni ansambli poudarjajo svoj izvor in bližino 'lokalnemu izročilu'. Na drugi pa se, predvsem v svoji sodobni inkarnaciji, narodnozabavna glasba uspešno vpenja v popularnoglasbene trende, estetike, narative in infrastrukture.⁴⁸

Razmerja med spoli na polju narodnozabavne glasbe sistematično še niso bila raziskana: obsežnejše študije zgodovin narodnozabavne glasbe (npr. Sivec, 1998) kažejo, da so mnogi ansambli, med njimi tudi Ansambel bratov Avsenik, imeli pevke, a (tako kot v rocku) so narodnozabavno inštrumentalno izvedbo večino

⁴⁸ Več o medijskih infrastrukturah žanra v prispevku »Vratarstvo glasbe v slovenskih množičnih medijih« (2. poglavje te knjige).

časa obvladovali moški.⁴⁹ Prvi ansambel, sestavljen iz inštrumentalnih izvajalk žanra, je bil Vesele Štajerke, ustanovljen šele leta 1994. To pa ne pomeni, da ženske niso bile pomemben del konstrukcij pomenov, podob in znamk narodnozabavne glasbe. Sivec tako poudari več pomembnih pisk besedil, npr. Faniko Požek, Vero Šolinc, Metko Ravnjak Jauk, Elzo Budau idr., nekaj žensk, na primer Brigita Avsenik, pa je bilo pomembnih za poslovne vidike upravljanja ansamblov, v tem primeru Avsenikov (Ramšak, 2015).

Analiz, ki bi naslavliale reprezentacije spolov v besedilih in videospotih narodnozabavne glasbe, skoraj ne najdemo. Eden redkih esejev na to temo je »Od glasbe, ki zabava narod, do (fiktivnih) podob novodobnega vasovalstva«, v katerem Nena Močnik (2009) piše o vračanju (ali vztrajanju) tradicionalnih podob osvajanja in seksualnosti v novodobni narodnozabavni glasbi. To avtorica razume kot žanr, ki »reflektira prostran imaginarij vrednot nekega naroda«, še več, ne le reflektira, ampak producira družbene vzorce, čeprav na prvi pogled deluje kot fiktivna tvorba, namenjena zabavi. Avtorica nadaljuje (prav tam, spletni vir):

Konceptualizacija same ljubezni in vasovalstva se oblikuje znotraj kmetstva kot esencialne konstitucije nekega naroda. Neizprieno in nepokvarjeno, kakršno se kmetstvo kaže, v sklopu narodnozabavne predpostavlja seksualnost, katere namen ni užitek, ampak predvsem reprodukcija. Projekcije prikazujejo neke vrste katoliški seksapil, saj je bila konstrukcija vseh aspektov slovenstva vedno nujno tudi katoliško kontaminirana. Brez sprenevedanja, katoliška doktrina je naraščajoči sekularizaciji navkljub pustila močen pečat v moralnem, kulturnem in v političnem nazoru naroda.

Analizo vzorca videospotov najdemo v knjigi *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe* (Stanković, 2021), v kateri avtor poudari močno medijsko prisotnost narodnozabavne glasbe v vrsti priljubljenih televizijskih oddaj. Vse večja mediacija žanra pa je ključna tudi za analize spolnih vlog v narodnozabavni glasbi, saj je poudarjanje vse bolj odkrite seksualnosti postalo ena izmed strategij vizualne diferenciacije nekaterih ansamblov – še posebej tistih, ki se v svojih glasbeno-vizualnih izrazih približujejo sodobnemu popu. V oddaji *Slovenologija* (2019) Jani Pavec (ustanovitelj in pevec skupine Atomik Harmonik ter režiser videospotov) in Franc Pestotnik - Podokničar (slovenski humorist in voditelj) razlagata, zakaj je postal slovenski turbofolk – in z njim harmonika – tako

⁴⁹ V nasprotju s Slovenijo pa v tradiciji slovensko-ameriške polke najdemo uspešne ženske zasedbe ali inštrumentalistke kar nekaj desetletij prej (gl. npr. Cvetko, 2007).

priljubljen na prelomu stoletja. Pavec pove, da se je projekta Atomik Harmonik zavestno lotil glasbeno in vizualno: »Jaz sem režiser [...] Rad imam lepe stvari. In ves čas sem hotel, da so punce lepe, da je vse okoli nas lepo, da so spoti lepi. Vizualen segment je bil zelo močen.« Pestotnik - Podokničar dodatno obrazloži kontekst vse večje televizijske prisotnosti žanra, zaradi katerega je slovenski narodnozabavni videospot postal pomemben način komunikacije in gradnje znamke ansamblov:

Na televiziji ni dovolj, da ti samo dobro poješ, ampak moraš biti tudi lep. [...] Ker je prišla televizija v ospredje, pa je, sploh pri dekletih, morala punca navsezadnje tudi dobro izgledati. In njegova [pokaže na Pavca] frontmanka Špela Grošelj je imela že takrat dva dobra razloga, da se je pojavila na televiziji.

Videospoti so danes ključen del žanra, ki se v vizualnem smislu velikokrat še vedno zateka k zanesljivi rustikalni scenografiji, hkrati pa več uspešnih mlajših ansamblov svojo znamko povezuje s sodobno, polurbano kuliso. V nadaljevanju pokažemo, kako se ideje o tradiciji na eni ter novodobni diskurzi o spolih in seksualnosti na drugi strani vpenjajo v žanr na kompleksne in nemalokrat protislovne načine.

Sedaj se obračamo k študijam primera, ki kažejo, da se je slovenski narodnozabavni imaginarij, vezan na spol in seksualnost, v zadnjih desetletjih razširil: poleg pričakovanih podob lojtric, po katerih se fantje prikradejo dekletom v kamrico, in ženske deviškosti je žanr v svoje podobe in narative vključil nove diskurze o spolnih razmerjih ali te kombiniral s tradicionalnimi vrednotami in simboliko. Te transformacije niso vidne le v samih besedilih narodnozabavnih skladb, ampak tudi videospotih, ki so predvsem od vzpona t. i. slovenskega turbofolka postali ključen element prezentacije narodnozabavnih ansamblov.

LJUBEČE MATERE, NERGAŠKE ŽENE IN ODSOTNI OČETJE

Za slovensko ljudsko kulturo in njeno modernizirano različico, ki so jo v 50. letih 20. stoletja najprej izumili Avseniki, je po Stankoviću (2007) bolj kot seksualno poželenje po nasprotnem (nikoli istem) spolu značilno deerotizirano hrepenenje po domačiji, domovini, vinu in po materi. Tudi naš pregled raziskovalnega polja pokaže podobno, tj. da se pri analizi spolnih vlog v žanru pred vsemi drugimi velja najprej ustaviti pri liku matere.

Če kopljemo onkraj narodnozabavne glasbe, kmalu ugotovimo, da so pojmi domačije, domovine, matere in navsezadnje hrane/pijače pomembno povezani in izrazito spolno zaznamovani. Kot piše Nira Yuval - Davis v knjigi *Gender and Nation* (Spol in nacija) (2008), so predvsem ženske tiste, ki v nacionalnem imaginariju nosijo »breme reprezentacije«, saj so osebno in kolektivno konstruirane kot simbolične nosilke identitete in časti kolektiva« (Yuval - Davis, 2008, str. 57). Pri tem avtorica opozori, da je tista, ki uteleša in simbolizira (nacionalno) kolektivnost, njene zmage in poraze, največkrat ravno figura matere; pomislimo npr. na Mater Rusijo ali Mater Indijo. Če se vrnemo na sončno stran Alp, najdemo v svoji zgodovini na primer lik Cankarjeve ponižane matere oz. figuro, ki presega literarno polje in ki jo poznamo pod imenom 'slovenska mati', ali pa povojno sintagmo 'žena – mati', ki je naznanjala »oživljanje kulta materinstva« (Vidmar Horvat, 2021, str. 38) ravno v času vzpona narodnozabavnega žanra. Mati je tako hočeš – nočeš hkrati konkretna ženska in simbol, največkrat zvezana z reprodukcijo naroda in njegove kulture, z domom in domačimi aktivnostmi (s kuhanjem, hranjenjem, z gospodinjenjem) ter z narodnimi vrednotami in s čustvovanjem.

Hrepenenje po domu, v katerem je mati, ki ga najdemo v narodnozabavnih vižah, gradi na narativu, ki ga srečamo v raznolikih kulturnih reprezentacijah, v literaturi, filmu, glasbi itn., v katerih se mati brezkompromisno nemalokrat žrtvuje za svoje otroke. Slovenska mati je tako v popularni kulturi vsaj od Cankarjeve matere, ki je sinu prinesla kavo, pa jo je ta zavrnil, ali je v svoji skromni kmečki opravi obstala zatajena na Dunaju, dobila svoje mesto v nacionalnem čustvovanju, v katerem je povezana s posebno mešanico ljubezni, melanholije in slabe vesti. Tako ni nič nenavadnega, da se je lik slovenske matere pojavil tudi v teoretski psihoanalizi, ko je Slavoj Žižek (1987, str. 157) v osemdesetih letih 20. stoletja pisal o libidinalnem ustroju, značilnem za oblikovanje in reprodukcijo slovenske nacionalne identitete:

Lik 'slovenske matere' ni nadjazovski lik, ki bi služil kot opora »patološkega Narcisa« in subjektu nalagal uživanje in brezobziren boj za socialni »uspeh«, marveč je specifična podoba simbolnega Zakona, ki subjekt »notranje zadolži«, mu naloži simbolno Poslanstvo, Mandat; specifično 'materinska' črta te točke simbolne identifikacije pa je, da kot simbolni Mandat nalaga 'mazohistično' žrtvovanje: sam socialni uspeh v 'tujem svetu' je dojet kot izdaja domačije, ne pa kot izpolnitev Mandata, nastopi kot pozaba 'nemega trpljenja' Matere – fantazmatski scenarij 'izpolnitve materinskega poslanstva' je nasprotno subjekt, ki se sredi tujega sveta 'zave dolga domačiji', zavrne 'tujo učenost' in se vrne k svojim 'koreninam'.

In res, simbolna mati domovina in konkretna mati, vedno locirana doma, se v skladbah narodnozabavnih ansamblov pojavljata pogosto, sta vir veselja in tradicije ter hrepenenja in žalosti, sploh takrat, ko je sin odšel od doma na tuje. Vzemimo za primer skladbo Ansambla Lojzeta Slaka »Mama, prihajam domov« (1985).⁵⁰ Pripovedovalec strmi v nebo in se sprašuje, kako je doma: »Z neba strmijo zvezde, k meni gledajo / Povejte, zvezde ve, kaj mati delajo.« Materi piše pismo, v katerem ji sporoča veselo novico: »Mama, prihajam domov / in jočem od sreče. / Misli hite k tebi domov, / pod stari domači krov / ... / Z neba strmijo zvezde, kako mi je hudo, / povejte mamici, njen fant se vrnil bo. / V tujino me je zvalil obetov sladki čar, / zapustil doma več ne bom nikdar.«

Pripovedovalec se torej sredi tujine, zave dolga domačiji' in materi, ki je simbolno sidrišče te domovine in domačije, ter obljubi, da slovenske zemlje ne bo nikoli več zapustil. Podobno občutenje, a tokrat v modernizirani preobleki, najdemo v skladbi »Moje slovensko srce« (2021) Ansambla Modrijani. Vizualno dodelan videospot se dogaja v Berlinu, kjer mladi moški dela v nekem biroju. Tam se sramežljivo spogleduje s svojo sodelavko: ko pride v pisarno, ga na mizi čaka kolač, ki ga je spekla njegova simpatija. Moški se sladkarije, predvsem zato, ker predstavlja potencialno romanco, razveseli, a ko zagrizne vanjo, se mu obraz skremži. Nato poskuša doma ob materini pomoči prek Skypa speči potico – neuspešno, saj taka kot mamina ni nobena. Resignirano obsedi v svojem praznem stanovanju ter gleda fotografije svoje družine in markantnih slovenskih podob – Gorenjske, Triglava in Pirana. Medtem Modrijani pojejo: »Rodila me slovenska je mati, / vzgojila, več mi mogla ni dati. / Nikoli, sinko moj, ne pozabi, / tvoj te dom zmeraj vabi, / tukaj čakamo te.« K sreči mladeničeva mati pride v Berlin in postreže s potico (ta sicer ni njena, ampak zaradi sponzorstva videospota Pečjakova), on pa nato naslednji dan pusti kos potice na sodelavkini mizi. Medtem iz besedila skladbe izvemo, da je kot mladenič odšel v tujino, a ga njegovo slovensko srce vse bolj skeli: »Mati vedno prav je imela, / mi najboljše želela, / da ostal bi doma.« Mladenič bo tako prej ali slej odšel iz vlemesta domov, kjer je, pravi skladba, najlepše, tudi zato, ker so tam njegova mati, domovina in srce, njegovi pisarniški simpatiji pa bo ostal spomin na Pečjakovo potico.

⁵⁰ Na tem mestu velja še enkrat opomniti, da je bilo veliko tekstopisk/-cev v narodnozabavni glasbi žensk. V tem primeru legendarna Fanika Požek. Tako bi bilo napačno sklepati, da so ženske – kot piske in/ali izvajalke – na račun svojega spola izvzete iz ustvarjanja reprezentacij spola in seksualnosti v narodnozabavni glasbi (emancipirajočih in kompleksnih pa tudi tistih, ki so lahko bolj tradicionalne ali celo problematične).

Mati simbolično ohranja tradicijo in kulturo, zato ker v kulturni imaginaciji ostane na mestu kot nekakšen fosiliziran ostanek otroštva ali nespremenjeno in tradicionalno sidrišče, ki spodbuja nostalgичno (in velikokrat netočno) spominjanje na stare 'boljše' čase. Poglejmo skladbo »Pri naši mami« (Ansambel Mihe Dolžana, 1985), ki poetično opiše dom s pomočjo senzoričnih zaznav. Če so Proustovega pripovedovalca k nehotnemu spominjanju spodbudile magdalenice, sta slovenska multisenzorična zaznava in z njo izzvan spomin povezana s šarkljem/potico, z vinom in začimbami z vrta:

Pri naši mami še vse po starem teče /.../ Pri njej v pečici se zmeraj šarkelj peče /.../ Pri naši mami diši po rožmarinu, / omara stara po sivki vsa dehti, / v njeni kleti je vonj po starem vinu /.../ Ta naša mama kaduljo pa pehtran goji /.../ Pri nas doma je naša mama na sredi sveta. / Pri nas doma je veselje doma.

Skladbe, posvečene idealiziranim materam, poticam in slovenski pokrajini, ki se v narodnozabavnih videospotih in besedilih kažejo skozi vsakodnevno hrepenenje po domačem okusu, vonju in po vizualni kulisi, so del vsakdanjega, »banalnega nacionalizma« (Billig, 2010), izrazov pripadanja kolektivu, ki jih redkokdaj zares reflektiramo. Podobno gre trditi za narodnozabavno glasbo samo, ki je v sedmih desetletjih – od iznajdbe do danes – postala zvočna krajina slovenstva, če jo aktivno poslušamo ali ne. Narodnozabavne glasbe namreč ne moremo reducirati na veseljaško poplesavanje na gasilskih veselicah ali goreče sprejeme uspešnih športnikov, ampak je tudi spremljava nedeljskih kosil, vožnje z lokalnim avtobusom ali televizijskih popoldnevov ob likanju. Zapisano drugače, slovenske narodnozabavne glasbe ne gre zamejiti na posebne dogodke, na mehurčke nacionalnih ritualov, ampak je v več desetletjih postala del slovenskega nacionalnega tkiva, s katerim se onkraj raziskovanja ne ukvarjamo veliko, a kljub temu igra pomembno vlogo v konstrukcijah slovenske nacionalne »zamišljene skupnosti« (Anderson, 2006) ter utelešenju simbolov in občutij v rutinske navade (Billig, 2010, str. 42). Nacionalne konstrukcije se križajo z drugimi dispozicijami – z razredom, s spolom, z raso itn. – in se medsebojno oplajajo (Edensor, 2002, str. 88), posledice teh oplajanj pa so nemalokrat videne kot logičen del življenja.

Poglejmo nekatere izmed teh nepreizpraševanih nacionalnih konstrukcij v odnosu do spola, kot se kažejo v narodnozabavni glasbi. Ena izmed teh naturaliziranih predpostavk je na primer slovenska nuklearna družina, ki se v videospotih največkrat veselo sprehaja po slovenskem podeželju, in z njo povezana usoda materinstva, ki preveva kulturni imaginarij žanra. Vesele Štajerke v skladbi »Rada bi bila

mamica« (2014) svojo željo po materinstvu do neke mere zamejijo, ko jo individualizirajo v pripovedovalki: »V meni je droben glas, / ki šepeta, prihaja čas, / ko sonce ni dovolj toplo, / za srečo manjka še nekdo. / V meni klic oglašja se, / da sta premalo srci dve. / Neskončno rada bi bila kmalu mamica.«

Medtem pa Ansambel bratov Avsenik v »Tudi ti nekoč boš mamica postala« (1984, 1991) nagovori širšo žensko populacijo, katere poslanstvo, se zdi, je roditi otroke in ustvariti topel dom: »Tudi ti nekoč boš mamica postala, / tudi ti nekoč ob zibelki boš stala. / In v objemu treh boš srčno si želela, / da ostali skupaj bi, / v domačem krogu srečni vsi, / saj trenutki sreče vsi / prekratki so kot v pravljici.«

Tako bi lahko trdili, da vsaj del slovenske narodnozabavne glasbe v svojih podobah uveljavlja heteronormativno matrico (Butler, 2001) – normativno podobo heteroseksualne zveze, ki sčasoma preraste v nuklearno družino, v kateri mati prevzame breme gospodinjstva (to v skladbah ni nikoli prikazano kot delo, ampak izraz ‚naravne‘ materine ljubezni). Del matrice pa je tudi poslanstvo materinstva, s katerim se ženska dvigne na mesto simbolnega.

Čeprav opisani vzorec nedvomno najdemo v ljubezenskih skladbah dvorjenja, pa se zdi, da se slovenska heteroseksualna ekonomija parov poznih let nekoliko zaplete. Do zdaj smo govorili o materah, ki so poetično prikazane kot tople skrbnice spolno zaznamovanega doma, vendar o povezavah nacionalnih in spolnih konstruktov ne moremo zares govoriti brez moških, opozarja Yuval - Davis (2008). A preučevanje reprezentacij starševstva v slovenski narodnozabavni glasbi, ki očete velikokrat preprosto izbriše, od nas nemalokrat zahteva ravno to. Če velik del narodnozabavne glasbe obvladujejo mladi moški, ki osvajajo dekleta in poskušajo z njimi plesati vso noč (o tem malo pozneje), moški v srednjih letih iz zgodb skoraj izginejo oz. postanejo bolj ali manj nepomembni. Poglejmo eno izmed izjem, »Naš ata je ta glavni« (Ansambel Frajkinclari, 1998), v kateri naslovni ata v vaški gostilni praznuje rojstni dan. Ata je v besedilu skladb »ta glavni«, »vriska« in »pije«, dokler ne pride čas, ko mora domov: »Strah zdaj zagrabi ga, ve, kaj čaka ga doma. / Na vratih se oglasi zdravo, pa ga rajngla trofi v glavo«. Mati, ki je v odnosu do otrok konstruirana kot samožrtvujoča ljubeča figura, je v odnosu do ostarelega moža (v širši kulturi klišejsko okarakteriziranega kot ‚dobrega pivca‘ in podrejene ‚copate‘) nemalokrat stereotipno prikazana kot ‚zmajevka‘: nergaška žena, ki mu ne pusti živeti (oz. mu ne dovoli, da bi se v miru zapijal v gostilni). Figura zahtevne in težaške žene najde svoje častno mesto v slovenskem humorju, ki v kontekstu narodnozabavne animacije gostov med pesmimi (na koncertih ali v narodnozabavnih TV-oddajah) velikokrat temelji na humorističnem preigrava-

nju nacionalnih in spolnih stereotipov, na primer v pesmi Mame Manke⁵¹ (alter ega igralca in komika Saše Đukića) »Ne rabiš psa, če imaš kuzlo pr' hiš« (2017), pri čemer je kuzla seveda Mama Manka sama, ki laja in grize »za dva«. Čeprav je Mama Manka osnovana na satiričnem in ekscesivnem utelešenju stereotipa slovenske kmečke ‚mamke‘, je drugi del interpretacije lika na plečih gledalcev, ki jo nemalokrat vzamejo (vsaj delno) resno. Kot je sklenil eden izmed komentatorjev⁵² pod videom (komentar je bil pozneje odstranjen), je skladba »resnica o ženskah«.

DEVICE NA TRAVNIKI IN UBOGLJIVE LJUBIMKE

Ko se lotimo preučevanja slovenske libidinalne ekonomije v narodnozabavnem kontekstu, nas zbode dejstvo, da se raziskovalke/-ci – z redkimi izjemami – v preteklosti niso resno lotile/-i nacionalne konstrukcije spolov v slovenskem reprezentativnem žanru. Če se ozremo na jug nekdane države, najdemo več relevantnih analiz spola in seksualnosti v še enem nacionalnem žanru, srbskem turbofolku: Grujić (2009) na primer analizira konstrukcijo ‚spodobne‘ ženske v nacionalnem kontekstu turbofolka; Kronja (2004) pokaže, kako je bil turbofolk ideološko orodje mačistične vojaške oblasti, v kateri so imele ženske predvsem vlogo statusnega simbola; Jelača (2014) ženskam v turbofolku, predvsem liku *sponzoruš*, ki performira podrejenost, da pridobi ekonomsko korist, pripiše več aktivnosti in moči; serija esejev »Queer as Turbofolk« (Evrovicious, 2014) pa osvetli podton na videz heteroseksualnega in patriarhalnega žanra, v katerem najdemo dobršno mero spolne in seksualne subverzije. Ker se je slovenska narodnozabavna glasba zvočno, zemljepisno in vrednotno konstituirala tudi v opoziciji do ‚Balkana‘ in njegovih konotacij (gl. npr. Stanković, 2021), je na mestu hitra opazka o njunih razlikah. Če v sodobnem srbskem turbofolku najdemo vrsto žensk, ki sicer

⁵¹ Mama Manka je lik, ki ga je Đukić ustvaril že leta 1988, v naslednjih desetletjih pa je njegov alterego zaslovel predvsem kot humorista v okviru narodnozabavnih televizijskih oddaj, veselic, videospotov in filmov. Na njeni spletni strani (<https://mamamanka.weebly.com/>) najdemo opis lika: »Mama Manka je ženica pri šestdesetih, s Krpanovim značajem, njena je zadnja beseda. Govori dolensko narečje, je navihana, rahlo cinična, ne preveč žaljiva, dobrodušna, pametna ... Je zaščitniška do svoje družine, čeprav ima vedno kaj povedati čez moža Korla. [...] Rada ga cukne, še raje pa poje vse, kar vidi pred seboj. V cerkev ravno ne hodi, ker se ji zdi to potratno, zato pa ne manjka na nobeni vaški veselici.« Mama Manka opravlja funkcijo humoristke in voditeljice v narodnozabavnih oddajah, na katerih velikokrat izvaja tudi svoje originalne skladbe.

⁵² Uporabnik aljaz ... je iz svojega YT-profila prepoznalen, zato smo priimek na tem mestu anonimizirali.

uprizarjajo normativno feminilnost, a so hkrati aktivne, jezne in dominantne, je v narodnozabavni glasbi manj žensk, ki bi bile subjekti in ne objekti seksualnih izbir, verjetno tudi zato, ker večino narodnozabavne glasbe (v nasprotju s turbo-folkom) izvajajo moški. Za podobo slovenske idilične romantike nemalokrat odkrijemo tudi dobro mero seksizma, zapakiranega v vizualno in tekstualno plat narodnozabavne glasbe na ‚šaljivo‘ poreden način, ki je predstavljen kot ‚nedolžna zabava‘.

Nena Močnik (2009) seksualnost in spol v narodnozabavni glasbi analizira prek opozarjanja na vračanje vasovanja,⁵³ kot se pojavlja v skladbah mlajših narodnozabavnih ansamblov, in ga razume »v okviru kontriranja [...] slečeni seksualnosti« (prav tam). Ljubezen je mogoče res navihana in poredna, a hkrati – v nasprotju s slovenskim turbofolkom – ostaja diskretna ter zvezana s tradicionalnimi vzorci obnašanja. V primerih, ki jih avtorica navaja, tradicija katoliške doktrine, devišstvo, poroka in reprodukcija še vedno igrajo pomembno vlogo, na kar kaže vrsta romantičnih narodnozabavnih skladb, ki opevajo poročni dan, otroke in poln dom.

Vendar hkrati ločnica med narodnozabavno diskretno seksualnostjo in seksualno emancipacijo slovenske različice turbofolka (Stanković, 2007) ni vedno jasna. Vsaj od devetdesetih naprej v narodnozabavni glasbi najdemo napeve, ki se seksualnosti lotijo veliko bolj neposredno: besedila, ki metaforično nagovarjajo dekleta k plesanju skozi noč ali opisujejo fante, ki plezajo po lojtrah v dekleške sobe, seveda ostajajo del repertoarja, a hkrati se v še vedno pogosto vaški scenografiji pojavi tudi neposredno izražanje seksualnosti, ki je bila prej zavita v tančico metaforike in skrivnostne intimite. Vprašanje je tako, kakšne seksualne fantazije najdemo v slovenski narodnozabavni glasbi.

Na tem mestu je vredno citirati Stankovićevo pripombo o pomenu scenografije ob analizi enega izmed narodnozabavnih videospotov v knjigi *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe* (gl. Lapsley in Westlake, 2006, str. 91–93 v Stanković, 2021, str. 84):

Vprašanje scenografije je sicer pomembno tudi na povsem načelni ravni. Jacques Lacan je postavil prepričljivo tezo, da je scenografija ena od najbolj pomembnih elementov naših fantazij – v resnici celo njihovo strukturno

⁵³ SSKJ glagol vasovati opredeli takole: »V kmečkem okolju biti ponoči na obisku pri dekletu: vasoval je pod oknom in dobil nagelj / fantje so cele noči vasovali pri dekletih / hoditi, iti vasovat«.

jedro. Fantazije se namreč ne vrtijo okoli doseganja ciljev, temveč okoli izražanja želje. Fantazija v tem smislu ne pomeni pridobivanja stvari, za katere si predstavljamo, da nam bodo nudile užitek, ampak predstavljanje scen, ki nam v povezavi s temi stvarmi nakazujejo možnost užitka.

Če analiziramo narative in scenografijo narodnozabavnih viž, ugotovimo, da se veliko seksualnih scen dogodi na travniku. Ruralna vizualna kulisa je sicer tradicionalna značilnost žanra, a zanimivejše je, da so v besedilih in podobah, ki jih analiziramo na tem mestu, ženske (velikokrat poimenovane dekllice ali klicane z ljubkovalnimi imeni, kar daje vtis mladosti in neizkušenosti), ki čakajo v travi, dokler ne pride mimo fant, po navadi tam s specifičnim namenom. V patriarhalnih fantazijah izbranih primerov niti niso ravno izbirčne. Poglejmo skladbo »Ob blejskem jezeru« (1998, Frajkinclari):

Živela je ena dekllica, / je ob Blejskem jezeru na sprehod šla. / Usedla se je v senčico, / pričela misliti si je tako: / Hmm ... jaz bi morda rada enkrat cingulingingu u tej hladni senčici, / jaz bi morda rada enkrat cingulingingu u tej hladni senčici. / Al mimo pride fantič mlad, / usedel se je v senčni hlad, / pričela meniti sta se in končno mladi fant izjavil je: / ti bi morda rada enkrat cingulingingu u tej hladni senčici, / ti bi morda rada enkrat cingulingingu u tej hladni senčici.

Isti ansambel 'cingulingulinga' v travi še večkrat, npr. v (priredbi ljudske) skladbi »Glih sredi travnika«: »Glih sredi travnika, sem jo vprašal, če mi da, / al' ona reče mi, da me rada ima.« Ko jo protagonist »doli položi v travi« in se priporoči za drugo rundo, se ženska kar naenkrat preobrazi v seksualno delavko (netipična podoba v narodnozabavni glasbi) in zahteva več denarja, nakar jo protagonist odbije z besedami: »Zgini, baba, preč, ne maram te nič več, / za toti cingulingu je še to preveč!« Nikoli ne izvemo, kako bi isto srečanje opisala ženska. Še dva primera ruralne travniške scenografije odkrijemo v paraboli o izgubi devištva, prvega v ljudski skladbi »Spominčica«, ki jo je priredilo več narodnozabavnih ansamblov, na primer Vaški fantje iz Ključarovec. Tu se opis procesa poslužuje cvetlične metaforike: »Položil sem jo tja na mehki mah, / privzdignil krilce sem ji prav na lah, / na njenih grudih sem slonel / in kradel malo ji spominčico.« Drugi primer je prigoda »lepe mlade Nežike« (Ansambel Jožeta Škoberneta – »Naivna Nežika«, 2007), ki je pasla ovčice in je bila za ljubezen »malo še premlada«: »Pa privriska čez goro / s harmoniko mlad Francel, / jo poprime za roko, / da bi vzel ji krancel. / Tega dati ti ne smem, / so mi rekli mati. / Saj nedolžnost naj bi bla samo za Boga.«



Slika 7.3. Traviško srečanje naivne Nežika in Francela (YouTube: »Naivna Nežika«, Ansambel Jožeta Škoberneta HQ, 2009, zajem zaslona 2024).

Francel je bil seveda zviti in je naivni Nežiki natrosil nekaj laži, tako da: »Se takoj je strinjala, hlačice dol dala«; kaj pomeni jodlanje v refrenu skladbe, pa si verjetno lahko predstavljamo. Če pustimo ob strani motečo fantazijo o premladih dekletih in njihovih malih »spominčicah«, postane jasno, da seksualnost vsaj v delu slovenske narodnozabavne glasbe ni toliko deseksualizirana, kot se zdi na prvi pogled. Še več: ponekod je že kar animalistično osvobojena (ko Bog ne gleda), a težava je nemara ta, da so ženske večkrat predstavljene kot objekti, ki čakajo na kogar koli, so v seksualnost prisiljene na »mehke« načine – prek zvijač, obljub in laganja – ali pa se morajo preveč zagretyh moških, ki ne znajo sprejeti besede ne, stalno otepati (Ne boš ti meni ...!). Kot se fanta npr. otepa dekle v »Murnovi podoknici« (Ansambel Murni, 2020). Če se skladba začne kot variacija na temo plezanja lojtre: »Odpiri mi dekle, odpiri. / Odpiri mi kamro zvečer. / Pa nč se predolg ne obiri, ker hud je moj srčn nemir,« se nadaljuje bolj problematično (vse to ob »navihanem« in »humornem« nastopu mladega ansambla). Preden gre mladenič k dekletu vasovat, si gre v gostilno nabirat poguma in njegova skladba dobi drugačen prizvok: »Hiter ofn baba, drgač jih boš fasala. / Pjebi držte lojtro, da se slučajn ne popela. / Hitr ofn baba, drgač js šajbe bom pobil. / Daj klobaso kuhat, pa šmarncu bom pil.«

In vino veritas? Brez skrbi, dekletu se ne zgodi nič, zapre polkna, on pa gre jezen »kot gad« domov spat.

Vprašanje, ki se ob tovrstnih podobah pojavi, je, ali imamo opravka z zvestim in nereflektiranim udejanjanjem patriarhalnega odnosa ali pa gre za »humorni« performans, ki se distancira in ironizira kulturne klišeje. Zagata je velika: če podobe nasmejanih moških, ki v opisanih primerih performirajo zamišljeni kmečki živelj iz preteklosti, vzamemo resno, nas bo kmalu kdo obtožil duhamornega feminis-

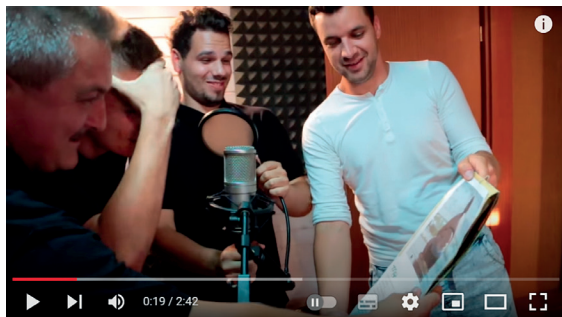
tičnega nerazumevanja šale, hkrati pa je treba podobe in besedila, ki jih – sodeč po zadnjem merjenju v raziskavi Slovensko javno mnenje (Hafner Fink idr., 2022) – redno posluša skoraj polovica slovenskega prebivalstva, resno vzeti v raziskovalski precep. Ali libidinalna ekonomija in spolna dihotomija, ki jo najdemo v tem slovenskem žanru, ni toliko nedolžna, kot se rada predstavlja, ravno zato, ker je njen seksizem prikrit pod krinko ‚zdravorazumskega‘, vsakdanjega humorja? Ker se predstavlja kot malo (a ne preveč) poredna zabava? Ker se zdi, da je zasledovanje in vneto odklanjanje seksa del igre, ki je konsenzualna, in del slovenske heteronormativne matrice, ki se kaže za tako naravno, kot so naravne Alpe, ki se dvigajo nad zeleno domovino?

V žanru lahko odkrijemo tudi primere izrazitega seksizma, ki ne potrebuje veliko interpretacije, npr. slovensko priredbo svetovnega hita »Despacito«, »Dej na hitro« (Ansambel Petan, 2017). Člani ansambla se v svojem studiu pripravljajo, da posnamejo skladbo, na steni pa visi koledar z ženskami v kopalkah, ki ga začnejo listati, in se v šoku primejo za glavo, besedilo skladbe pa pravi: »Prva ima obline take, da te vse mine«, druga je manekensko »lušna«, a ima »soli v glavi premal«, tretja je svetlolaska v predpasniku in s piščancem v roki (fantazija dobre gospodinje) ter »ima, kar moški želi«, ko pride pozno domov, »ne teži« in mu reče »dej na hitro«, ko mu je do sprostitev po napornem dnevu. Ker skladba ponovno ni povedana z njene perspektive, ne vemo, kaj je njena motivacija za vztrajanje v razmerju, niti ne, kaj poreče na njegova opozorila: »Nikol ne reč, da ti zamuja, / moje gume so ispravna stvarca« ali ‚resnicoljubnost‘: »Sej bi reku ti, da si najlepša, sam sej veš, da nisi. / Ne vem, zakaj bi lagal ti.« Potem so tu še moški, ki radi priznajo, da imajo tako »srčno napako«, da imajo radi vse ljub’ce (Frajkinclari) ali »Jaz imam preveč ljubezni, / da je ne bi podelil. / Malo eni, malo drugi, / takšen sem, od kar sem živ« (Kerlici – »Dve muhi na en mah«, 2019). Stanković (2021: 73) v analizi zadnje skladbe, a najbrž to velja za vse tri opisane primere, sklene:

Sporočilo je, da imajo dekleta takšne ‚navihance‘ rade, kar je v resnici zgolj tipično moška – patriarhalna – fantazija. Tudi iz tega vidika se zdi skladba poravnana s patriarhalno ideologijo, tako da lahko sklenemo, da na ravni pomenov izraža zlasti dvoje: prvič, radikalni individualizem, kjer človeka zanimajo zgolj lastne koristi in užitki, ter patriarhalno ideologijo, po kateri je ženska reducirana na objekt zagotavljanja teh užitkov.

Kot kažejo opisani primeri, so patriarhalni vzorci in objektivizacija žensk v narodnozabavni glasbi – tudi v moderniziranih inkarnacijah žanra – še vedno prisotni. Da lahko v popularni glasbi, tudi taki, ki hkrati (vsaj delno) reprezentira nacionalne vrednote, najdemo seksizem, ni presenetljivo. A pregled literature pokaže, da

je druga stran popularne glasbe njen kritičen potencial – tudi za dekonstrukcijo spolnih in seksualnih norm. Tako nas je zanimalo, ali in kje v narodnozabavni glasbi najdemo primere (samo)ironije, ki bi do slovenske različice patriarhata in njenih 'navihancev' vzpostavili bolj kritičen odnos.



Slika 7.4. »Dej na hitro«: »Prva ima obline take, da te vse mine« ... (YouTube: »Dej na hitro« (Official Video), Ansambel Petan, 2017, zajem zaslona, 2024).

IRONIČEN POSMEH SLOVENSKIM SPOLNIM IN SEKSUALNIM STEREOTIPOM?

Poleg izrazitih patriarhalnih fantazij pa v narodnozabavnih besedilih in podobah najdemo tudi kar nekaj 'ironičnega posmeha', za katerega sicer ne moremo trditi, da se kdaj ne nagiba k stereotipnemu, a vseeno odpre razpoke slovenske spolne dihotomije, predvsem z opozarjanjem na spodletele poskuse uprizarjanja slovenskega »kerlca«. Tako Klobasekov Pepi v skladbi »Mici v avtu skače« (2015) obžaluje, da ga je med seksualnim srečanjem na cedilu pustil njegov »pimpi naga-jiv«: »Ko je misla da bom začel, / moj pimpi bil je uvel / Mici v avtu skače, / ne špara svoje frače. / A mene je zapustil / moj pimpi nagajiv.« Ansambel Fehtarji ženskam ob dnevu žena podarijo kratki igrani film »Za dame ob dnevu žena« (2021), ki preigrava vse do zdaj opisane spolne stereotipe: moški v gostilni zdolgočaseno sedijo za individualnimi mizami s svojimi partnerkami. Kmalu si vsak izmed njih izmisli izgovor, da pobegne v možato utopijo šanka, kjer pijani protagonisti skupaj v skladbi bentijo nad 'resnično žensko naturo':

Dekleta pa taka, prav vse ste enaka. / S poštirvano fejest frizuro, pod njo pa skrivate pokvarjeno naturo. /.../ Aj aj aj aj, prepozno boš to spoznala, / da s šminko, frizuro in nežno roko ti mene ne boš goljufala. /.../ Ne kuhaš, ne šivaš, nerada pomivaš /.../ Bi rada plesala, se s fanti igrala, ponoči domov hodila. / Nekoč pa bogatega moža dobila.

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

Če smo prej omenili, da so slovenske ženske včasih prikazane kot nergaške žene, ki ne pustijo moškim, da se zabavajo v miru, se tudi v tem primeru ideja ponovi, le da se za hip zazdi, da imajo mlade ženske nekaj več moči. Ko moški obležijo, se dekleta zabavajo naprej sama veliko bolj veselo, kot so se s svojimi partnerji, najglasnejši od njih pa se ob prihodu odločne žene izkaže za (uganili ste!) podrejeno ‚copato‘.



Slika 7.5. Sodobni zvezdniki narodnozabavne glasbe: Modrijani (Slovenske novice, Modrijani v življenjski formi: imajo kar tri nove (VIDEO), 2023, zajem zaslona, 2024).

Najbrž najbolj znan narodnozabavni ansambel, Modrijani, v več videospotih vzpostavlja sodoben imidž in seksapil svojih članov. Konstrukcijo sodobne podobe slovenskega seks simbola lahko na primer opazimo v zvočno in vizualno pop poletnem komadu »Ni Slovenca, ki ne vriska« (»ko se k svoji lub'ci stiska«) (2021): sproščeno in sodobno oblečene člane najdemo na dvorišču moderne vile (tokrat je spot sponzoriralo podjetje Žiher hiše) na hišni zabavi, ki spominja na ameriške študentske žure iz hollywoodskih filmov. Člane obkrožajo plešoča dekleta v kratkih oprijetih oblekah, ki jih kamera rada poudari s fokusom na njihove zadnjice in oprsja, če pokaže njihov obraz, pa se s člani (in gledalci videa) spogledujejo. A Modrijani lovijo ravnovesje med katoliško narodnozabavno spodobnostjo in vlogo zapeljivcev, podobo zveznikov, obkroženih z lepimi ženskami, od katere se radi distancirajo. V nedavnem triu skladb: »Rada da«, »Trmoglavka« in »S tabo res rad« (2023) najdemo disonanco med dvoumnim besedilom, ki namiguje na seks, in podobo, ki razkriva, da članom, naj še tako osvajajo mlade ženske, tudi kdaj spodleti. Tako npr. v »Rada da« Modrijani pojejo: »Rada da / mi pivca⁵⁴ sladkega, / pa prav gotovo v ponudbi / še kaj ima! / Deklica, ali bi moja b'la? / le

⁵⁴ Tokrat je bil sponzor videospota Pivovarna Laško.

zate bije mi vroče srce!» V vseh treh delih trilogije se člani neutrudno spogledujejo z mladimi ženskami na neki zabavi in zdi se, da jim bo uspelo (navsezadnje vsaj ena naslovna junakinja »rada da«, kar »ima v ponudbi«), a na koncu se z nekaj mere samoironične distance videospoti sklenejo s preobratom: ženske zberejo drugega. Na eni strani gre podobe mogoče res brati samo kot izmenjavo deklet med (v več primerih precej starejšimi) moškimi, a na drugi lahko v videospotih zaznamo »revolucionarno« idejo, da ženske ne čakajo v travnikih na junaka skladbe, ampak na koncu zbirajo same.

KAJ ŽELI ŽENSKA?

Če vasovalci v opisanih primerih sanjarijo o travnikih, polnih voljnih devic, hlačkicah, ki padajo na ukaz, in oprsijh, ki se majejo, ostane še vprašanje, kaj želi ženska. Očitno gasilca. Pri tem verjetno pride na misel najprej ponarodela »Brizgalna brizga« (2004) ansambla Atomik Harmonik, a tudi Navihanke v skladbi »Gasilec« (2008) sentimentu pritrdijo: »Je pravi korenjak, po srcu veseljak. / Ko me pogleda, v meni ogenj zagori in le on ga lahko pogasi«. Če gasilec ni na voljo, bo tudi šofer dober: »Ena vzela bi direktorja z veliko plačo / druga dala bi vse, da tajkun bi bil njen mož, / meni pa od vseh se zdi šofer največji mačo« (Vesele Štajerke – »Vzela bom šoferja«, 2009). Včasih niti ni pomembno, da moški zna ali dela kar koli drugega, samo da je seksualno spretten: »Moj Pepi kakšne šole nikdar ni naredil, /.../ tobak pa šnops je žical, / sam enkrat se živi. /.../ A zvečer, ko k meni pride, / talenta boljšga ni. / Moj Pepi ni kirurg, / pa dobro operira. / Mehanik tudi ni. / Pa z njo dobro šmira. / Moj Pepi je talent./ Da tazga daleč ni« (Ansambel Roka Žlindre – »Moj Pepi«, 2010).

Pri izbiri gasilca, ki je verjetno eden pogostejših simbolov (slovenske) »mačo« moškosti, ali šoferja sta na delu razredna dinamika žanra in spretno privabljanje dela populacije, ki je predpostavljeno aktivno poslušalstvo narodnozabavne glasbe, hkrati pa te izbire in njihova obrazložitev kažejo, kako je ženska želja v okviru žanra večkrat uokvirjena kot iskanje »pravih«, odločnih, delavnih, močnih (mogoče celo patriarhalnih) moških. Ko sanjarjenja o mačo gasilcih sopostavimo s skladbami, v katerih se pevke hudujejo nad sramežljivimi in »pasivnimi« fanti, dobimo pravo sliko delovanja slovenskega spolnega binarizma: Navihanke v skladbi »Sramežljivi fant« (2019) tako osvajajo in spodbujajo precej nespretnega fanta, da jih povabi na ples; podobno bi Vesele Štajerke (2001, 2013, »Ljubček moj, srček moj«) želele plesati, pa je fant, ki ga imajo v mislih, preveč sramežljiv, Slovenke pa pojejo: »Če si za ples, povej, / da stvar premakne se naprej. / Če si

tak frajer, le zakaj pred mano zmanjka ti idej. /.../ Če nočeš plesat, me na pir povabi, malo se nasmej, / pa bo z mano vse ok« (»Če si za ples«, 2020).



Slika 7.6. Naslovnica zgoščenke ansambla Navihanke – *Zasuči me, gasilec* (spletna stran Discogs, zajem zaslona, 2024).

SKLEP

Ta sestavek je zapis raziskovanja relacij med nacionalnimi, spolnimi in seksualnimi konstrukcijami, kot se kažejo v simbolnem imaginariju žanra narodnozabavne glasbe. Čeprav se ta na prvi pogled zdi deseksualiziran, vsaj od devetdesetih let prejšnjega stoletja poleg skladb o romantični ljubezni, hrepenečih poklonov domu in veseljaških polk o radostih vsakdana v svoja besedila in vizualno podobo vnaša bolj eksplicitno seksualno motiviko, ki vrhunec najbrž doživi z nastopom slovenskega turbofolka, ki se mu na tem mestu nismo posvečali. Kljub zamejenemu vzorcu skladb, ki od nas zahteva nekaj previdnosti pri sklepanju, in upoštevajoč bogastvo sodobne narodnozabavne produkcije, ki pomeni, da je vsaka raziskava žanra za časa pisanja že v zaostanku, pregled izbranih primerov pokaže, da narodnozabavni žanr ženskam (in moškim) nemalokrat določa sorazmerno skromen nabor vlog in odnosov (matere, device, nergaške žene, gasilci, kmečki vasa- valci, ‚copate‘, pivci itn.), ki reproducirajo prežvečene stereotipe slovenskih odnosov med spoli in seksualnostmi. Temeljito preučevanje konstitucije slovenske

ženskosti in moškosti pa tudi izziv vprašanja, ali (in na katere načine) je sodobna narodnozabavna glasba kritična do lastne tradicije in slovenskih kulturnih stereotipov oz. kako se je žanr v svoji sedemdesetletni zgodovini spreminjal, je šele na začetku. Čeprav analiza izbranih primerov pokaže, da sodobne inkarnacije žanra (pre)večkrat ostajajo zveste patriarhalnim vzorcem, njihove refleksije in 'skromne' poskuse razgradnje ponekod najdemo v delih, ki spolne vzorce in stereotipe sicer večkrat ponavljajo, a jih tudi prevprašujejo – fant ne dobi vedno dekleta, to pa ne čaka samo nanj –, po navadi v okviru specifik slovenskega narodnozabavnega humorja ali del ansamblov, ki poskušajo v svoje podobe in besedila vnašati izrazito sodoben imidž. Čeprav se narodnozabavni žanr kljub vse bolj eksplicitni seksualnosti še vedno kaže daleč od emancipirajočega, se na osnovi analiziranih skladb, predvsem pa vse večje heterogenizacije žanra zdi, da je v sodobnejši narodnozabavni sceni ravno polje seksualnosti in spremenjenih spolnih vlog mesto spremembe od tradicionalnih konceptov spodobnosti in (hetero)normativnega življenjskega poteka ter kot tako nosi potencial bolj subverzivnih politik ali vsaj refleksije in ironizacije slovenskih stereotipov v prihodnosti.

Prispevek je razširjena različica naslednjega članka, objavljenega v reviji Časopis za kritiko znanosti: ŠEPETAVC, Jasmina (2021): Matere, device in zmajevke: spolni in seksualni konstrukti v narodnozabavni glasbi. Časopis za kritiko znanosti, 49 (283), str. 171–184.

LITERATURA IN VIRI

- ANDERSON, Benedict (2006): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London in New York: Verso.
- ANONIMNA (2017 [1970]): Cock rock: men always seem to end up on top. V: Cateforis, Theo (ur.): *The Rock History Reader*, str. 125–130. London in New York: Routledge.
- AUBREY STEVENS, Jennifer in Cynthia M. FRISBY (2011): Sexual objectification in music videos: a content analysis comparing gender and genre. *Mass Communication and Society*, 14 (4), str. 475–501. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1080/15205436.2010.513468> (20. 3. 2024).
- BETTI, Lorenzo, Carlo ABRATE in Andreas KALTENBRUNNER (2023): Large scale analysis of gender bias and sexism in song lyrics. *EPJ Data Sci.*, 12 (10). Dostopno prek: <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-023-00384-8> (21. 3. 2024).
- BILLIG, Michael (2010): *Banal Nationalism*. London in Thousand Oaks: Sage.
- BUTLER, Judith (2001): *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
- CARSON, Mina, Tisa LEWIS in Susan M. SHAW (2004): *Girls Rock! Fifty Years of Women Making Music*. Lexington: University Press of Kentucky.

- CITRON, Marcia J. (2000): *Gender and the Musical Canon*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.
- CVETKO, Igor (2007): *Zvoki Slovenije: od ljudskih godcev do Avsenikov: razstava*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- EDENSOR, Tim (2002): *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford in New York: Berg.
- EVROVICIOUS. Queer as turbofolk. Dostopno prek: <https://balkanist.net/queer-as-turbofolk-part-i-eastern-europe-is-homophobic/> (1. 5. 2021).
- FISKE, John (1989): *Reading the Popular*. London: Routledge.
- FRITH, Simon in Angela McROBBIE (2005 [1978]): *Rock and sexuality*. V: Frith Simon in Andrew Goodwin (ur.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, str. 317–332. London in New York: Routledge.
- GADIR, Tami (2017): Forty-seven DJs, four women: meritocracy, talent, and postfeminist politics. *Dancecult, Journal of Electronic Dance Music Culture*, 9 (1). Dostopno prek: <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.03> (20. 3. 2024).
- GRUJIĆ, Marija (2009): *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in Post-Yugoslav Serbia*. Budimpešta: Central European University.
- HAFNER - FINK, Mitja, Slavko KURDIJA, Brina MALNAR, Samo UHAN in Peter STANKOVIĆ (2021): *Slovensko javno mnenje 2021/1 – Poročilo o izvedbi raziskave in sumarni pregled rezultatov*. Ljubljana: Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- HAWKINS, Stan (2016): *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*. London in New York: Routledge.
- HILL, Rosemary Lucy, Daisy RICHARD in Heather SAVIGNY (2023): Normalising sexualised violence in popular culture: eroding, erasing and controlling women in rock music. *Feminist Media Studies*, 23 (3), str. 1107–23. Dostopno prek: [10.1080/14680777.2021.1902368](https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1902368) (1. 4. 2024).
- HOVATER, Randa S. in Nicole D. FARRIS (2020): Back that sexism up: an analysis of the representation of women's bodies in music videos. V: Farris, Nicole D., D'Lane R. Compton, Andrea P. Herrera (ur.): *Gender, Sexuality and Race in the Digital Age*. Springer, Cham. Dostopno prek: https://doi.org/10.1007/978-3-030-29855-5_5 (2. 4. 2024).
- JAWAD, Karolina (2020): Gatekeepers by design? Gender HCI for audio and music hardware. Dostopno prek: <https://mct-master.github.io/masters-thesis/2020/07/04/GenderHCI-For-Music.html> (2. 4. 2024).
- JELAČA, Dijana (2014): Feminine libidinal entrepreneurship: towards a reparative reading of the sponzorūša in turbo folk. *Feminist Media Studies*, 15 (1), str. 36–52.
- KRONJA, Ivana (2004): Turbo folk and dance music in 1990s Serbia: media, ideology and the production of spectacle. *The Anthropology of East Europe Review*, 22 (1), str. 103–114.

- KRÜGER BRIDGE, Simone (2020): Gendering music in popular culture. V: Ross, Karen (ur.): *The International Encyclopedia of Gender, Media and Communication*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- LEWIS, Lisa A. (1990): *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press.
- McCLARY, Susan (2002): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MOČNIK, Nena (2009): Od glasbe, ki zabava narod, do (fiktivnih) podob novodobnega vasaolstva. *Muska* (1–2). Dostopno prek: <https://novamuska.org/arhiv/single.php?def=clanek&let=2009&rev=1/2&pid=284> (27. 4. 2021).
- O'BRIEN, Lucy (1996): *She Bop: The Definitive History of Women in Rock, Pop, and Soul*. London: Penguin Books.
- RAMŠAK, Mojca (2015): Šest desetletij Avsenikovega glasbeno-poslovnega uspeha. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 55 (1/2), str. 74–85.
- REYNOLDS, Simon in Joy PRESS (1996): *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Harvard: Harvard University Press.
- SCHWICHTENBERG, Liera Ramona, Deidre PRIBRAM, Dave TETZLAFF in Ron SCOTT (1993): *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. New York: Routledge.
- SIVEC, Ivan (1998): *Vsi najboljši muzikanti. I. del – Od začetka do leta 1973*. Mengeš: Založba ICO Mengeš.
- SLOVENOLOGIJA. Dostopno prek: <https://domzalec.si/kultura/ustvarjalci/slovenologija-jani-pavec-in-franc-pestotnik-podoknicar-o-slovenski-narodno-zabavni-glasbi/> (3. 4. 2024).
- STANKOVIĆ, Peter (2007): Pašniki, seniki, domačije, kozolci. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/255888> (25. 3. 2021).
- (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: FDV.
- YUVAL - DAVIS, Nira (2008): *Gender and Nation*. London, Thousand Oaks: Sage.
- VERNALLIS, Carol (2004): *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- (2013): *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- (2023): *The Media Swirl: Politics, Audiovisuality, and Aesthetics*. Durham: Duke University Press.
- VIDMAR HORVAT, Ksenija (2021): *Zamišljena mati: spol in nacionalizem v kulturi 20. stoletja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- WALD, Gayle (1998): Just a girl? Rock music, feminism, and the cultural construction of female youth. *Signs*, 23 (3), str. 585–610.

WHITELEY, Sheila (1997): Sexing the Groove: Popular Music and Gender. London: Routledge.

— (2000): Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity. London in New York: Routledge.

ŽIŽEK, Slavoj (1987): Jezik, ideologija, Slovenci. Ljubljana: Delavska enotnost.

8.

Z GLASBO ZDRUŽENI IN RAZDRUŽENI:
AKTUALIZACIJE TRADICIJE V EVROVIZIJSKIH
TOČKAH POSTJUGOSLOVANSKIH DRŽAV

Natalija Majsova



Razširjenost, priljubljenost in polemičnost slovenske narodnozabavne glasbe (NZG) kot žanra, ključnega elementa različnih uprizoritvenih zvrsti in dogodkov ter spremljevalke številnih vsakodnevnih praks, nakazuje, da dvojica tradicija : pop v pomembni meri zaznamuje slovensko popularno glasbo. Tudi večina besedil v tej knjigi tako ali drugače pretresa razmerje med ,tradicijo' in sodobno ,popularno kulturo', pri čemer vzpostavljajo večrazsežnostni okvir za razumevanje konstrukcij, rab in interpretacij tradicije ter tradicionalnega v kontekstu sodobnih kulturnih industrij. Če pojem ,tradicija' načelno implicira nekaj globoko zakoreninjenega, družbeno sprejetega kot konstitutivno za določeno narodno oziroma

nacionalno kulturo in posledično sorazmerno starega (prim. poglavje 4), „popularnost“ popularne kulture poleg njene široke razširjenosti in priljubljenosti nakazuje tudi na njeno sodobno, tj. industrijsko, mediatizirano in komercialno naravnano produkcijsko, distribucijsko in recepcijsko okolje, v katerem označevalec „tradicija“ lahko nastopa tako kot (komercialna, družbenokulturna idr.) priložnost pa tudi kot težava oziroma izziv, saj sklici nanjo lahko razdvajajo urednike in občinstva (prim. poglavje 3).

Orisana dvoreznost glasbenih, besedilnih in vizualnih obratov k tradiciji v sodobni popularni glasbi seveda nikakor ni značilna samo za slovenski kulturni prostor. Samo na mednarodni konferenci »Kako zveni „vaša“ glasba? Pripadnost, skupnosti in identitete v popularni glasbi v srednji, vzhodni in jugovzhodni Evropi«, izvedeni v Ljubljani 9. in 10. novembra 2023 v okviru projekta Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete (ARIS št. J6-2582), so nastopajoči na primer predstavili več kot 20 primerov razumevanja različnih popularnokulturnih pojavov v vzhodno-, jugovzhodno- in centralnoevropski regiji kot „tradicionalnih“ in zato primernih za raznolike politične rabe. Konferenco na tem mestu omenjam, zato ker je slovensko narodnozabavno glasbo umestila v širši mednarodni kontekst, pri čemer je ob boku razpravam o „tradicionalnosti“ prišlo do izraza vprašanje njene popularnokulturne specifičnosti v evropskem prostoru. V čem je strukturna specifičnost slovenske NZG in kako govoriti o tej specifičnosti, če upoštevamo, da je slovenska NZG lokalnospecifičen prispevek k več desetletij uveljavljenim tendencam izkoriščanja popularnokulturnih produkcijsko-distribucijskih infrastruktur za širjenje avtostereotipnih podob narodnih tradicij? Gre za široko kulturološko vprašanje, na katero lahko gledamo z različnih perspektiv; v tem prispevku bom poskusila razgrniti evropsko.

Vpogled v „evropsko“ dimenzijo slovenske narodnozabavne glasbe se na prvi pogled sicer lahko zazdi nekoliko kontraintuitiven, saj odpira vprašanje, kaj sploh je „evropska“ popularna glasba in kje potem začeti. Mogoča izhodišča so na primer produkcijske infrastrukture, distribucijske mreže (prim. 3. poglavje), estetika ali recepcija. V tem prispevku pa se bom osredinila na tako pomembno vozlišče za razumevanje „evropske“ popularne kulture, tako imenovane „olimpijske igre“ (prim. Baker, 2019; Leach, 2018) evropske popularne glasbe – izbor za pesem Evrovizije (tudi: Evrovizija) oziroma že več kot 60 let staro tekmovanje za najboljšo evropsko pesem leta, izbrano kot predstavnico tekmujoče države. V zadnjih dvajsetih letih je tekmovanje postalo predmet številnih politoloških, kuturnozgodovinskih, kulturoloških in drugih raziskav (prim. npr. Obregón, 2022; Carniel, 2022); kot največji evropski popularnoglasbeni festival z več generacijami zvestih transnacionalnih skupnosti oboževalcev in glasujočih namreč ponuja raznovrstne uvide v

konstrukte, kot so: ‚evropskost‘, ‚nacionalna kultura‘ in ‚tradicija‘, obenem pa deluje kot prizorišče večravske kulturne diplomacije in delovanja mehke moči (gl. tudi Vuletić, 2018). V tem besedilu pa me Evrovizija zanima posebej kot prizorišče strateških prepletanj tradicij in sodobnosti, in sicer v nastopih postjugoslovanskih držav tekmovalk (Bosna in Hercegovina, Črna gora, Hrvaška, Severna Makedonija, Slovenija in Srbija).

Številne obstoječe raziskave namreč poudarjajo že dve desetletji aktualen etno-pop trend kombiniranja popularnoglasbenih in folklorističnih prvin v evrovizijskih nastopih; posebej naj bi bile po tovrstnih prijemih znane »vzhodnoevropske in mediteranske« države (Wolther, 2012), ki tudi pri glasovanju predstavljajo svojevrstne »kulturne bloke« (eden izmed njih je npr. blok postjugoslovanskih držav in Albanije, prim. Wolther, 2012), ki sooblikujejo končne rezultate. Nadalje, poleg splošnega prepričanja, da je (tudi: Evrovizija) učinkovita platforma za samopromocijo in izvajanje »mehke moči«⁵⁵ (Nye, 1990) malih držav in šibkih velikih držav (Vuletić, 2018, str. 301), zaradi česar te na tekmovanje pogosto pošiljajo etnično tradicionalno obarvane točke, obstoječe študije izpostavljajo na primer tezo, da naj bi imele – posebej (jugo)vzhodnoevropske – države na Evroviziji največ možnosti za uspeh, če na tekmovanje pošljejo izvajalce oz. pesmi, ki gradijo na prepletanju sodobnih popularnoglasbenih elementov in lokalno oziroma nacionalno specifičnih tradicionalnih elementov (npr. glasbe, mitologije, glasbenih inštrumentov, noš, jezika izvedbe).⁵⁶

Tako se v diskurzu o Evroviziji vzpostavlja specifična podoba (jugo)vzhodnoevropskih in postjugoslovanskih držav kot tako ali drugače obremenjenih s svojo preteklostjo in kulturo. Slovenija v tem kontekstu sicer dozdevno izstopa kot netipična. Zelo eksplicitno so namreč na ‚lokalnokulturno specifičnost‘ v slovenskih evrovizijskih nastopih do zdaj stavili le Ansambel Roka Žlindre in Kalamari,

⁵⁵ Po politologu Josephu S. Nyeju (1990) mehka moč držav izvira iz njihovega kulturnega udejstvovanja, političnih vrednot in zunanje politike – treh virov, ki jih lahko države aktivirajo za vzpostavitev podobe akterja, s katerim naj bi si druge države želele sodelovati zaradi načelnih razlogov, kot so: skupne vrednote, norme in prepričanja (in ne finančna ali vojaška prisila, ki ju Nye imenuje trda moč).

⁵⁶ Obenem enako prepričljivo deluje laična teza, da izvajalci iz teh regij najlažje pridobivajo simpatije takrat, ko nastopajo v letih, zaznamovanih s krizami evropskih razsežnosti, na primer z vojnami, ali ko doživljajo večje politične spremembe. Teza izhaja iz pregledov vzhodno- in jugovzhodnoevropskih uvrstitev na Evroviziji, ki govorijo o tem, da je Hrvaška na tekmovanju posebej uspešno nastopala v obdobju 1993–2001, Srbija pa v obdobju 2004–2012 (leta 2004 in 2005 skupaj s Črno goro). Prav tako je iz pregledov razvidno sovpadanje dveh zmag Ukrajine na tekmovanju (2016 in 2022) z začetkom ruske agresije na vzhodu države ter vojno, ki jo je Rusija začela leta 2022.

ki so Slovenijo (brez uvrstitve v finale) predstavljali leta 2010 s pesmijo »Narodnozabavni rock« in Raiven (21. mesto v finalu leta 2024), ki je v sicer izrazito modernem, konceptualno zasnovanem nastopu v pesmi »Veronika« aktualizirala lokalno legendo o Veroniki Deseniški.

Mogoče je navidezno pomanjkanje 'tradicionalnih' referenc tudi razlog za to, da so izvajalci iz Slovenije v obstoječih študijah o nastopih jugovzhodnoevropskih oziroma postjugoslovanskih izvajalk in izvajalcev na Evroviziji navadno zastavljeni. Cilj tega prispevka je tako v prvi vrsti umestiti tiste slovenske evrovizijske nastope, ki na kakršen koli način jasno artikulirajo svoj izvor oziroma nacionalnokulturno pozicijo prek nacionalnih, lokalnih ali regionalnih glasbenih, vizualnih ali besedilnih referenc v kontekst tradicije v širši postjugoslovanski evrovizijski produkciji zadnjih dveh desetletij. Z drugimi besedami me bo zanimalo, katere vrste 'zgodovinsko fikcije' lahko razberemo iz postjugoslovanskih evrovizijskih nastopov zadnjih dveh desetletij. V iskanju odgovora na to vprašanje bom analizirala, kako pomembni (tj. pogosti in učinkoviti z vidika uvrstitev) so sklici na 'tradicijo' v evrovizijskih točkah postjugoslovanskih držav v zadnjih dveh desetletjih, kaj se predstavlja kot 'tradicionalno' in ali slovenske evrovizijske točke v tem kontekstu kakor koli izstopajo.

V nadaljevanju bom tako po predstavitvi pomenov tradicije in tradicij za tekmovanje Evrovizije s pomočjo pregleda postjugoslovanskih nastopov v obdobju 2005–2024 analizirala, na katere načine so izvajalke in izvajalci iz postjugoslovanskih držav v tem obdobju, tj. od začetka tako imenovanega obrata k etnopopu po zmagi ukrajinske pesmi »*Wild Dances*« izvajalke Ruslane leta 2004 (prim. Björnberg, 2007; Baker, 2008; Aksamija, 2013), v svojih nastopih uporabljali sklice na (nacionalno ali regionalno) tradicijo. Po predstavitvi korpusa tovrstnih nastopov jih bom klasificirala glede na to, kaj tematizirajo kot 'svoje' in posledično kot del nacionalne ali regionalne tradicije, katere tradicije aktivirajo obravnavo določenih tematik in določene slogovne izbire. V zaključku bom nato predlagala interpretativni okvir za razumevanje učinkovanja različnih povezav med 'tradicijo' in 'modernostjo' popularne glasbe v kontekstu strategij nacionalne in regionalne identifikacije na evropski ravni.

EVROVIZIJA KOT TEKMOVANJE, PARADA FIKCIJ IN GENERATOR TRADICIJ

Evrovizija – evropski izbor za najboljšo izvirno popularno pesem leta, ki je nastal in od leta 1956 poteka pod okriljem Evropske radiodifuzne zveze (EBU) (Hlede

in Koderman, 2018, str. 5) – je bila v zadnjih dveh desetletjih deležna raznolikih oznak in konceptualizacij, najprej predvsem kot »zrcal[o] aktualnih in kompleksnih geopolitičnih odnosov med državami v Evropi ter na njenem obrobju« (ibid.), pozneje pa tudi kot paradigmatičen »spektakel« oziroma »megadogodek«, kot so na primer olimpijske igre, prizorišče za izražanje nacionalnih identitet (Bohlman, 2012), prizorišče za artikulacijo »evropske« pripadnosti in identifikacije ter zanimiv primer za študijo transnacionalnih fanovskih pripadnosti. Ker gre za tekmovanje med predstavniki različnih (predvsem, a ne izključno evropskih)⁵⁷ držav, članic EBU, in ker točke od leta 2008 podeljujejo nacionalne žirije in gledalci iz posameznih držav,⁵⁸ je bilo veliko pozornosti raziskovalcev deležno tudi vprašanje evrovizijske kulturne diplomacije oziroma oblikovanja glasovalnih blokov – tihih meddržavnih zavezništev oziroma odločitev o medsebojne (ne) podpore (Baker et al., 2024; Svete in Hostnik, 2020; Spierdijk in Vellekoop, 2009; Borić in Radović Kapor, 2017; Clerides in Stengos, 2006) ter vpliva teh blokov na končne rezultate.

Tekmovanje

Vprašanje prirejanja rezultatov na Evroviziji je aktualno vse od devetdesetih let 20. stoletja, ko so se EBU pridružile nekdanje članice Varšavskega pakta, sledilo pa jim je vse več držav s politične »periferije« Evrope. Širitev Evrovizije je bila vzrok za dolžino dogodka, ki se je z enega večera najprej leta 2004 podaljšal z enim, leta 2008 pa s še enim predizbornim večerom in od takrat obsega tridnevni dogodek. S spremembami formata dogodka so glasnejše postajale tudi kritike nepravilnosti glasovanja. Te so bile posebej razgrete med letoma 1997 in 2007, ko je o kakovosti pesmi glasovalo samo občinstvo.⁵⁹ Zaradi izjemno dobrih rezultatov, ki so jih v tem obdobju dosegale predvsem vzhodnoevropske države, nastale po padcu državnosocialističnih režimov v začetku devetdesetih let 20. stoletja, so zahodnoevropske članice EBU opozarjale na nepravilnost glasovanja, pri katerem naj bi pomembno vlogo igrale izseljenske skupnosti iz vzhodnoevropskih držav, ki so lahko iz druge države glasovale za »svojo« kandidatko.

⁵⁷ Sodelujejo tudi Izrael, Maroko in Avstralija, prvi in drugi zaradi vključenosti v EBU, ki ponekod seže prek zemljepisnih meja Evrope (Hlede in Koderman, 2018, str. 5), tretja pa zaradi »dolgoletnega navdušenja nad dogodkom« (ibid.).

⁵⁸ Skladno z načelom pravičnosti gledalci iz določene države ne smejo glasovati za pesem, ki zastopa to državo.

⁵⁹ Do leta 1997 je na Evroviziji odločala izključno strokovna žirija (Hlede in Koderman, 2018, str. 7).

Od leta 2008 na izboru odločajo občinstvo, ki glasuje s pomočjo telefonskega glasovanja, in nacionalne strokovne žirije (Hlede in Koderman, 2017, str. 7). Zadnje naj bi sicer uravnoteževale odločitve občinstva, obenem pa – tako kot posodi za žreb vrstnega reda predizborov, ki med drugim zagotavljata ločenost balkanskih držav na predizborih – podžigajo očitke o politični zaznamovanosti rezultatov. Z drugimi besedami: izbor za pesem Evrovizije je elitno tekmovanje, ki ga na evropski ravni zaznamujejo nenehne špekulacije glede razlogov za končni vrstni red. Nadalje, po formatu gre za megadogodek (Bölin v Baker, 2019), ki tako kot drugi veliki festivali pušča dolgotrajen odtis na mestu (navadno prestolnici države zmagovalne pesmi predhodnega leta), ki ga gosti, saj pomembno vpliva na množični turizem in drugo povezano infrastrukturo (Linden in Linden, 2018).⁶⁰

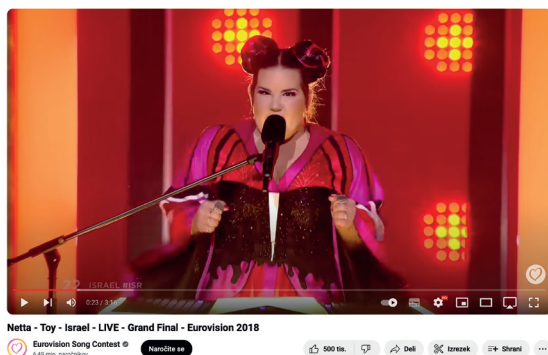
Glede na zapisano se zdi, da se primerjava Evrovizije z olimpijskimi igrami ponuja sama od sebe. A čeprav gre v obeh primerih za draga, obsežna in odmevna megaspektakla, ki pritegneta močno motivirane množice gledalk in gledalcev, aktivirata stavnice, navdihujeta teorije zarot in sta lahko odlični iztočnici za *small talk* in razgrete kavarniške razprave, med dogodkoma obstaja pomembna vsebinska razlika. Čeprav je neuradno geslo olimpijskih iger »Pomembno je sodelovati, ne zmagati!«, uradno pa »Hitreje, višje, močnejše!«, ki bolj kot tekmovanje implicira absolutno veličino športnih dosežkov, gre v osnovi za tekmovanje za najboljše športne izide v želji premagati tekmece iz drugih držav in pridobiti ugledno kolajno. Evrovijski slogani, ki so se do leta 2023, ko je bil v okviru dogodka v Malmö oblikovan od takrat stalni slogan »Združeni z glasbo«, vsako leto posodabljali, pa so na drugi strani popolnoma nedvoumni, ko gre za intenco. Obstajajo od leta 2002 (»Sodobna pravljica«) in s poudarki, kot so na primer: »Pod istim nebom« (slogan leta 2004, ko je dogodek gostil Istanbul), »Prava fantazija« (2007, Beograd), »Delimo trenutek« (2010, Oslo), »Prižgi svoj ogenj« (Azerbajdžan, 2012), »Gradimo mostove« (Dunaj, 2015), »Praznujmo raznolikost« (Kijev, 2017), »Odprimo se« (Rotterdam, 2021) itn. (Eurovision) implicirajo povezovalnost, odprtost in izvirnost. Tudi bežni pregledi komentarjev pod posnetki tekmovalnih pesmi na družbenih omrežjih, kot je YouTube, nakazujejo na neenoznačnost tekmovalne strani izbora, saj je v njih poleg slavljenja zmagovalcev in navijanja za 'svoje' predstavnike veliko podpore tudi predstavnikom najrazličnejšim držav (Ivković, 2013). Evrovizija je torej dogodek, katerega afektivne razsežnost ni mogoče zvesti na format meddržavnega tekmovanja.

⁶⁰ Od leta 2000 prireditve potekajo v arenah, zaradi česar še bolj spominjajo na olimpijske igre (Baker, 2019, str. 103).

Parada fikcij

Navedeni evrovizijski slogani in komentarji poslušalcev vseeno nakazujejo, da Evrovizija tudi ni preprost glasbeni izbor, ampak dogodek z veliko simbolizma in močnimi mitološkimi razsežnostmi. O zadnjih piše Catherine Baker, ki Evrovizijo pomenljivo koncipira kot »zgodovinsko fikcijo« (2019, str. 104). Baker ugotavlja, da mitološke in posledično fiksijske razsežnosti Evrovizije lahko razbiramo na več ravneh. Prva je raven same zasnove dogodka, ki naj bi razgrinjal evropsko kulturno raznolikost v kontekstu popularnokulturne produkcije posameznih držav. Orisani koncept dogodka po Baker izvira iz obdobja hladne vojne sredi dvajsetega stoletja; poleg ambicije prikazovati cvetober modernih evropskih popularnoglasbenih dosežkov konotira tudi evropsko naprednost, svetlo prihodnost po koncu druge svetovne vojne, združevalnost, od leta 1961, ko je na tekmovanju kot prva socialistična država nastopila tudi SFR Jugoslavija (Vuletić, 2007, 2020), pa tudi obljubo po preseganju ideoloških delitev, ki je posebej močno zaznamovala Evrovizijo v devetdesetih letih 20. stoletja (Fricker in Gluhović, 2013). Iz zapisanega sledi, da 'tradicija' v okviru Evrovizije deluje kot neke vrste dvojna vijačnica: kot kulturna podstat edinstvenosti vsake izmed nastopajočih držav ter kot tradicija svetle, vključujoče in moderne evropske sedanjosti in prihodnosti. Baker tako sugerira, da gre sklice na 'tradicijo', ki pogosto figurirajo na evrovizijskih nastopih, razumeti natanko v navedenem precepu: v tenziji med popularizirano, »sploščeno« (de Wildt in Aupers, 2021) tradicijo, ki naj bi v gledalčevem očesu predstavljala sklic na nacionalno-specifično, ampak obenem tudi univerzalno razumljivo preteklost, hkrati pa tudi na skupno, evropsko »naprednost«, utopijo prihodnosti (Zaroulia, 2013), ki po skoraj sedmih desetletjih evrovizijskih izborov prav tako deluje tradicionalno.

Opisano ambivalentnost evrovizijskih sklicev na tradicijo, pri kateri ta figurira na raven uprizorjenih oziroma konotiranih nacionalnih in lokalnih tradicij pa tudi na ravni sklicev na misijo oziroma namen Evrovizije, Baker (2019) razume v pozitivni luči. Obe ravni sklicev namreč lahko delujeta samo v polju fikcije, ki jo je na Evroviziji težko zamenjati za zgodovinsko točen prikaz katere koli izmed navedenih tradicij. Jasna fiksijskost evrovizijskih uprizoritev in nastopov pa je mogoče ravno tisto, kar ponuja priložnost za združevanje v realpolitičnih okoliščinah pogosto nezdružljivih kategorij, kot sta na primer nacionalizem in kvir (Rosenberg, 2020; Baker, 2019; Carniel, 2019). Tradicionalni trenutek Evrovizije se iz te perspektive torej prikazuje kot laboratorij alternativnih interpretacij oziroma kot parada tistih fiksijskih uprizoritev preteklosti, ki razpirajo interpretativne potencialnosti in občinstvu predočijo zgodbe, ki jih drugače zelo verjetno ne bi nikoli spoznalo.



Slika 8.1. Kontroverzni nastop izraelske izvajalke Netta, 2018 (Eurovision Song Contest, uradni YouTube kanal, zajem zaslona, 2024).

Elementi tradicije

Predpostavka, da evrovizijska popularna kultura neogibno predstavlja reinterpretacijo, če že ne hobsbawmovsko (re)invencijo tradicije, torej ideje, da nekaj korenini v preteklosti, lastni določeni kulturni skupnosti, in se v tej skupnosti bolj ali manj spontano (prek navad in običajev, značilnih za beleženje poteka časovnih ciklov) medgeneracijsko prenaša, temelji na več desetletjih opazanj različnih raziskovalcev in raziskovalk (prim. npr. Torres, 2011; Wellings in Kalman, 2019; Yair, 2019). Te ugotovitve se bolj kot na nacionalne izbirne postopke ali prakse gledanja Evrovizije nanašajo na formalne in vsebinske značilnosti v okviru izbora in predizborov predvajanih pesmi, njihovih uprizoritev ter neposrednega medijskega okvira.

Iznajdevanje nacionalne kulturne tradicije na Evroviziji tako poteka prek večraven-ske vzpostavitve tradicionalnih diskurzov, ki izvajalce in pesmi povezujejo z davno preteklostjo, ki naj bi bila lastna določeni državi tekmovalki. Ti diskurzi v prvi vrsti zajemajo predstavitevne videoposnetke sodelujočih držav tekmovalk in njihovih predstavnikov ter same nastope. V obeh primerih vzpostavljanje asociacij z nacionalno, torej državi lastno tradicijo s semiološke perspektive poteka na denotativni in konotativni ravni, torej prek neposrednih pomenov in posrednih asociacij, ki jih aktivirajo določeni znaki, kot so na primer elementi narodnih noš, omembe mitskih dogodkov, krajev in junakov in podobno (prim. Barthes, 1998); znaki, ki so organizirani v večplastne strukture kodov – kombinacij, dostopnih nacionalnemu občinstvu, širši evrovizijski javnosti ali obema skupinama (prim. Chandler, 2003).

V kontekstu glasbenouprioriziranih dogodkov, kakršen je Evrovizija, moramo znake razumeti multimodalno, saj lahko učinkujejo na vizualni, besedilni in na zvokovni ravni ali kot kombinacija teh modalitet. Tudi pojem tradicije se posledično razgradi na vizualne (barve, simboli, noše, instrumenti, plesi, kadri dediščine v predstavitvenih videih), tekstualne (besedila, jezik oziroma narečje, v katerem je pesem uprizorjena), zvokovne (raba določenih glasbil, npr. diatonične harmonike, tehnik igranja oziroma petja, ritmov). Zgodovina Evrovizije nazorno ilustrira tezo, ki jo v sklepnem poglavju te monografije razvija Mitja Velikonja: ‚tradicija‘ in ‚napredek‘ sta pravzaprav samo dva časovna vektorja v prihodnost usmerjenega oziroma linearnega projekta modernosti. Elementi tradicije v evrovijskih nastopih namreč na raznolike načine sobivajo z elementi modernosti in modernizacije, ta pa, kot sem pojasnila v prejšnjem podpoglavju, lahko učinkuje kot zvestoba sami ideji Evrovizije.

Fabian Leach (2018) tako ugotavlja, da evrovizijski izvajalci (in njihove produkcijske ekipe) načelno uberejo enega izmed dveh mogočih pristopov k tradiciji: gradijo na »nacionalističnih« ali »unionističnih« poudarkih oziroma z drugimi besedami izpostavijo kulturno specifiko, ki v imaginariju evropskega občinstva obvelja za nacionalno, ali pa sledijo izvorni evrovizijski viziji narekovati med drugim tudi formalno in vsebinsko prihodnost, omenjeni v prejšnjem podpoglavju. Tu velja dodati – kar sledi tudi iz Leachove analize –, da je predvsem v zadnjem desetletju opaziti trend večje priljubljenosti tistih izvajalk in izvajalcev, ki elemente nacionalne tradicije v svoje nastope integrirajo na čim bolj izvirne in nepredvidljive načine, torej prek njenega kombiniranja z izrazito sodobnimi stilskimi, zvokovnimi in tudi s tekstovnimi rešitvami ter prek vzpostavitve jasne analogije med vrednotnimi implikacijami te tradicije in evropskimi vrednotami. Takšni so bili na primer nastopi kontroverzne zmagovalne izraelske izvajalke Netta leta 2018⁶¹ in ukrajinskih zmagovalcev v 21. stoletju – pevke Jamale, ki je leta 2016 v prvi fazi agresije vojaških sil Putinove Rusije v Ukrajini slavila s pesmijo »1944«

⁶¹ Nastopi predstavnic in predstavnikov države Izrael na Evroviziji že več let veljajo kot problematični za pomemben delež občinstva, saj potekajo v kontekstu vse hujše vojaške agresije Izraela na palestinskih ozemljih. Zahvalni govor zmagovalke tekmovanja Nette leta 2018 je tako skoraj sovpadel z izraelskim nasilnim zatrtjem palestinskih protestov proti izraelski okupaciji Gaze; v izraelski akciji je umrlo prek sto neoboroženih civilistov (Leach, 2018, str. 25). Čeprav se Evrovizija od svojega nastanka pozicionira kot »nepolitičen dogodek« (ibid.), je njena zgodovina polna političnih odločitev; v tem kontekstu naj navedem na primer izključitev Zvezne republike Jugoslavije s tekmovanja v obdobju 1993–2003 zaradi vojn ob razpadu SFRJ ter izključitev Rusije leta 2022 po začetku ruske invazije in vojne v Ukrajini. V tem kontekstu sodelovanje Izraela na prireditvi ne glede na zunanje politično delovanje te države že več let spremljajo protesti in bojkoti številnih gledalcev, ki pa do zdaj niso imeli nobenega učinka na politiko EBU do Izraela.

o stalinističnem pregonu krimskih Tatarov, in skupine Kalush Orchestra, ki je zmagala leta 2022.

Ob tem velja omeniti, da so formalne in vsebinske specifike prepletanj v preteklosti usidrane tradicije in v prihodnost usmerjene sodobne popularne kulture v evrovizijskih nastopih še vedno sorazmerno slabo raziskane, saj se analize pretežno osredinjajo na raznolike učinke teh nastopov (gl. npr. Bohlman, 2012; Jordan, 2014; Marković Khaze, 2019; Baker, 2022). To pa do neke mere zabriše vprašanje različnih razumevanj evrovizijskosti in posledično popularnokulturne evropskosti pri izvajalcih, ki tekmovanja ne zapustijo med prvouvrščenimi. Namen tega besedila je nekoliko korigirati ta primanjkljaj s pomočjo študij primera najodmevnejših rab nacionalne tradicije oziroma regionalnih tradicij za potrebe evrovizijskih nastopov v jugovzhodnoevropskem in – natančneje – postjugoslovanskem prostoru, v katerih 'tradicije' vsaj do neke mere pogojuje nelagodno razmerje med nacionalno uokvirjeno sedanjostjo in zgodovinsko zakoreninjenimi regionalnimi identifikacijami, kakršna je 'balkanska'.

NASTOPI POSTJUGOSLOVANSKIH DRŽAV NA IZBORU ZA PESEM EVROVIZIJE

Največ študij jugovzhodnoevropskih aktivnosti na Evroviziji se nanaša na nastope držav danes postjugoslovanskega prostora (prim. Baker, 2022; Andjelić, 2015; Marković Khaze, 2019; Neves, 2017; Jones in Subotić, 2011; Scott, 2013). Z vidika kulturne zgodovine je ta prostor pomemben, zato ker je bila SFR Jugoslavija leta 1961 prva in je nekaj desetletij edina socialistična država, ki je sodelovala na izboru ter ga uporabljala kot orodje kulturne diplomacije in brandinga države kot predstavnice »mediteranske« in ne vzhodnoevropske kulture (Vuletić, 2020, str. 168).

SFR Jugoslavija je redno sodelovala na izboru za pesem Evrovizije vse do leta 1992; na tekmovanje je pošiljala zmagovalce državnega izbora Jugovizija, pri čemer so v treh desetletjih zmage usvojili izvajalci iz petih republik (Bosna in Hercegovina, Črna gora, Hrvaška, Slovenija, Srbija). V kontekstu razpada socialistične Jugoslavije in vojn za nasledstvo so na Evroviziji v letih 1993–1997 kot samostojne države sodelovale Bosna in Hercegovina, Hrvaška in Slovenija; leta 1998 se jim je pridružila Severna Makedonija,⁶² leta 2004 pa Srbija in Črna gora.

⁶² Med letoma 1993 in 2019 imenovana Nekdanja jugoslovanska republika Makedonija (FYROM).

Po razpadu te državne tvorbe na tekmovanju od leta 2007 sodelujeta samostojni Srbija in Črna gora (Eurovision). Kosovo na izboru ne more sodelovati, ker kot delno priznana država ne izpolnjuje meril organizatorjev (Eurovision). Pomembno je sicer omeniti tudi, da si lahko redno sodelovanje, ki predstavlja zajeten finančni zalogaj, privoščijo le nekatere med naštetimi postjugoslovanskimi državami. Bosna in Hercegovina je tako na izboru nazadnje sodelovala leta 2016, Severna Makedonija in Črna gora pa na njem ne sodelujeta od leta 2023. Nadalje, v letih 2014 in 2015, na Evroviziji zaradi »slabih rezultatov v preteklih nekaj letih« (Eurovision) in zaradi finančnih razlogov ni bilo Hrvaške, v letih 1994 in 2000 pa zaradi slabega povprečja uvrstitev v devetdesetih letih 20. stoletja ni smela sodelovati Slovenija.

Ta prispevek sicer ne posega neposredno na področje kulture zgodovine, vseeno pa velja omeniti, da je pridevnik ‚postjugoslovanski‘ posebej pomenljiv v kontekstu obravnave nastopov tistih jugovzhodnoevropskih držav, ki so šele razmeroma pred kratkim nastale na ozemlju nekdanje socialistične Jugoslavije, pa tudi zato, ker študije glasovalnih zaveznikov na Evroviziji pogosto izpostavljajo ravno postjugoslovanske povezave oziroma medsebojne simpatije občinstev in žirij v državah, ki so nastale na območju nekdanje SFRJ (gl. tudi Hlede in Koderman, 2018, str. 9). Hiter pregled evrovizijske statistike potrjuje veljavnost te trditve tudi v dvajsetih letih 21. stoletja in stabilnost te tendence skozi čas, ne glede na morebitna politična in druga nesoglasja. A ne glede na stabilnost vzajemne podpore postjugoslovanskih držav na izboru za pesem Evrovizije te vse od zmage srbske predstavnice Marije Šerifović na tekmovanju za pesem leta 2007 ne zaznavajo odmevnejših rezultatov. Med prvo deseterico so se tako v obdobju 2008–2024 uvrstile samo Srbija (leta 2008 s pesmijo »Oro« izvajalcev Jelene Tomašević in Bore Dugića ter leta 2022 z nastopom »*In corpore sano*« Konstrakte), Bosna in Hercegovina (leta 2009 z balado Regine »Bistra voda«) in Hrvaška (leta 2024 z 2. mestom izvajalca Baby Lasagne in pesmijo »Rim Tim Tagi Dim«).

Enoznačnega odgovora na orisano sliko, ki kaže na skromnejše rezultate kot v prvem desetletju po razpadu SFRJ,⁶³ ni mogoče podati, saj je evrovizijska kombinatorika razmeroma zapletena. Na končne rezultate poleg sodelujočih držav in sistema glasovanja na evropskem izboru vplivajo še polfinalna izbora, od leta 2008 zasnovana tako, da naj bi čim bolj minimizirala učinek ‚glasovalnih blokov‘ z razbijanjem v njih sodelujočih držav, pa tudi raznoliki in spremenljivi nacionalni izbirni postopki, ki lahko obsegajo izbore, na katerih odločajo občinstvo,

⁶³ V obdobju 1993–2002 so se sodelujoče Slovenija, Hrvaška, Bosna in Hercegovina ter Severna Makedonija med prvo deseterico uvrstile desetkrat, od tega šestkrat Hrvaška.

žirija ali oboji, ali pa interne odločitve nacionalnih odgovornih organov (npr. radio in televizije). Nadalje na končne rezultate evropskega izbora in izide nacionalnih izbirnih postopkov pogosto vplivajo notranje in zunanje politične okoliščine. Če parafraziram Leacha (2018): evrovizijske pesmi niso samo popularna glasba, ampak so zaznamovane tudi s svojo vlogo nacionalnih predstavnic na evropskem tekmovanju. To pomeni, da lahko v časih kriz, kot so vojne in pandemije, delujejo tudi kot glasovi žrtev, opozorila na nepravilnosti, izrazi zavez določenim zgodovinskim kontinuitetam in podobno, kot dobro pojasnjujejo dozdajšnje raziskave (Raykoff in Tobin, 2007).



Slika 8.2. Anketa v ameriških medijih (Wiwibloggs, zajem zaslona, 2024).

Manj raziskana pa je estetika evrovizijskih pesmi s tako imenovane evropske »periferije« (Fricker in Gluhović, 2013) v časih, ki jih ne zaznamujejo mednarodno glasno odmevne turbulence; v kontekstu območja, ki je nekoč obsegalo socialistično Jugoslavijo, lahko z evropske perspektive kot tako obdobje razumemo ravno pretekli dve desetletji oziroma obdobje po oblikovanju samostojne Srbije in Črne gore in tako uradnem zaključku dezintegracije Jugoslavije leta 2006. Nakazala sem že, da je temu dogodku sledila srbska zmaga na Evroviziji, in sicer s pesmijo »Molitva«, ki že zaradi uvrstitve sodi v evrovizijski kanon. To pa še ne pove veliko o pomenu te pesmi v širšem kontekstu postjugoslovanskih evrovizijskih nastopov. Teza tega prispevka je, da je delni razlog visoke uvrstitve »Molitve« ravno izviren pristop producentov in izvajalke k razmerju med sklici na nacionalno izhodišče in

družbenopolitične okoliščine ter na prvine, značilne za 'evropski' oziroma, natančneje, evrovizijski kontekst. Tezo bom v nadaljevanju preverjala s pomočjo primerjalnega pregleda rab sklicev na nacionalne in regionalne tradicije v točkah, ki so jih v obdobju 2005–2024 na tekmovanje pošiljale Bosna in Hercegovina, Črna gora, Hrvaška, Slovenija, Srbija in Severna Makedonija.

METODOLOGIJA: VZORČENJE IN ANALITIČNI PRISTOP

Študije, ki bi sistematično pregledala pogostost in vsebinske poudarke sklicev na različne kulturne tradicije (ki v okviru Evrovizije uprizarjajo nacionalne tradicije), še ni; prav tako ni raziskave, ki bi predstavila pregled načinov uprizarjanja sklicev na evropskost in evrovizijskost kot kategoriji, ki sta od prve izvedbe Evrovizije leta 1956 v kontekstu tega izbora pridobili na pomenski stabilnosti. Obenem pa številne prepričljive analize, omenjene v drugem poglavju (npr. Baker, 2019; Fricker in Gluhović, 2013; Bohlman, 2012), nakazujejo, da veliko tekmovalnih točk gradi ravno na prepletanju teh dveh iztočnic (tj. na intencah uprizoriti nacionalno, narodno in/ali kulturno tradicijo, vpeto v evropsko tradicijo in vizijo), in sicer na zvočni, vizualni, besedilni in uprizoritveni ravni. Nadalje, na podlagi teh študij je mogoče induktivno sklepati, da se točke politično in ekonomsko perifernih tekmovalk, to je držav evropskega jugovzhoda in vzhoda (konkretnije, večina držav iz postjugoslovanskega prostora, tudi Turčija, Albanija, Bolgarija, Romunija, Ukrajina in Rusija), pogosteje poslužujejo sklicev na tradicije, povezane s 'svojimi' starodavnimi običaji, z glasbili, zvoki in mitologijami ali zgodovino kot države severne, zahodne in centralne Evrope oziroma države, ki se želijo pozicionirati kot pripadnice teh regij.⁶⁴ Zadnje se sicer tudi sklicujejo na nacionalno specifične fenomene, vendar so ti pogosteje novejši in bolj kot na področje kulturnih, nacionalnih ali narodnih tradicij sodijo v domeno sodobnih popularnokulturnih tradicij (spomnimo na primer na finske ali švedske nastope, ki se pogosto sklicujejo na uspešne in mednarodno odmevne popularnoglasbene zvrsti, na katerih razvoj so pomembno vplivali skandinavski glasbeniki, na primer death in black metal). Obenem seveda ni mogoče reči, da se s sklici na lokalno, regionalno, kulturno in posledično v evrovizijskem kontekstu na nacionalno specifične tradicije poigravajo prav vsi (jugo)vzhodnoevropski evrovizijski nastopi.

V nadaljevanju bom tako analizirala rabe in pomene nacionalno konotiranih tradicij v postjugoslovanskih evrovizijskih nastopih v obdobju 2005–2024, in sicer v

⁶⁴ Med zadnjimi mislim na države, kot so: Estonija, Latvija in Litva, prav tako Češka in Slovaška.

Leto	Izvajalec	Pesem	Jezik izvedbe	Uvrstitev v finalu
Bosna in Hercegovina				
2005	Feminnem	"Call Me"	angleščina	14
2006	Hari Mata Hari	"Leja"	bosansćina	3
2007	Marija Šestić	"Rjeka bez imena"	bosansćina	11
2008	Laka	"Pokušaj"	bosansćina	10
2009	Regina	"Bistra voda"	bosansćina	9
2010	Vukašin Brajić	"Thunder and Lightning"	angleščina	17
2011	Dino Merlin	"Love in Rewind"	angleščina	6
2012	Maya Sar	"Korake ti znam"	bosansćina	18
2016	Dalal in Deen feat. Ana Rucner in Jala	"Ljubav je"	bosansćina	NK
Črna gora				
2007	Stevan Faddy	"Ajde, kroči"	ćrnogorščina	NK
2008	Stefan Filipović	"Zauvijek volim te"	ćrnogorščina	NK
2009	Andrea Demirović	"Just Get Out of My Life"	angleščina	NK
2012	Rambo Amadeus	"Euro Neuro"	angleščina	NK
2013	Who See	"Igranka"	ćrnogorščina	NK
2014	Sergej Ćetković	"Moj svijet"	ćrnogorščina	19
2015	Knez	"Adio"	ćrnogorščina	13
2016	Highway	"The Real Thing"	angleščina	NK
2017	Slavko Kalezić	"Space"	angleščina	NK
2018	Vanja Radovanović	"Inje"	ćrnogorščina	NK
2019	D mol	"Heaven"	angleščina	NK
2022	Vladana	"Breathe"	angleščina, italijansćina	NK
Hrvaška				
2005	Boris Novković feat. Lado members	"Vukovi umiru sami"	hrvaščina	11
2006	Severina	"Moja štikla"	hrvaščina	12
2007	Dragonfly feat. Dado Topić	"Vjerujem u ljubav"	hrvaščina, angleščina	NK
2008	Kraljevi ulice and 75 Cents	"Romanca"	hrvaščina	21
2009	Igor Ćukrov feat. Andrea	"Lijepa Tena"	hrvaščina	18
2010	Feminnem	"Lako je sve"	hrvaščina	NK
2011	Daria	"Celebrate"	angleščina	NK
2012	Nina Badrić	"Nebo"	hrvaščina	NK
2013	Klapa s Mora	"Mižerja"	hrvaščina	NK
2016	Nina Kraljić	"Lighthouse"	angleščina	23
2017	Jacques Houdek	"My Friend"	angleščina, italijansćina	13
2018	Franka	"Crazy"	angleščina	NK
2019	Roko	"The Dream"	angleščina, hrvaščina	NK
2021	Albina	"Tick-Tock"	angleščina, hrvaščina	NK
2022	Mia Dimšić	"Guilty Pleasure"	angleščina, hrvaščina	NK
2023	Let 3	"Mama ŠĆ!"	hrvaščina	13
2024	Baby Lasagna	"Rim Tim Tagi Dim"	angleščina	2
Severna Makedonija				
2005	Martin Vućić	"Make My Day"	angleščina	17
2006	Elena Risteska	"Ninanajna"	angleščina, makedonsćina	12
2007	Karolina	"Mojoj svet"	makedonsćina, angleščina	14
2008	Tamara, Vrćak and Adrijan	"Let Me Love You"	angleščina	NK
2009	Next Time	"Nešto što kje ostane"	makedonsćina	NK
2010	Gjoko Taneski	"Jas ja imam silata"	makedonsćina	NK
2011	Vlatko Ilievski	"Rusinka"	makedonsćina, angleščina	NK
2012	Kaliopi	"Crno i belo"	makedonsćina	13
2013	Esma in Lozano	"Pred da se razdeni"	makedonsćina, romščina	NK
2014	Tijana	"To the Sky"	angleščina	NK
2015	Daniel Kajmakoski	"Autumn Leaves"	angleščina	NK
2016	Kaliopi	"Dona"	makedonsćina	NK
2017	Jana Burćeska	"Dance Alone"	angleščina	NK
2018	Eye Cue	"Lost and Found"	angleščina	NK
2019	Tamara Todevska	"Proud"	angleščina	7
2021	Vasil	"Here I Stand"	angleščina	NK
2022	Andrea	"Circles"	angleščina	NK
Slovenija				
2005	Omar Naber	"Stop"	slovensćina	NK
2006	Anžej Dežan	"Mr Nobody"	angleščina	NK
2007	Alenka Gotar	"Cvet z juga"	slovensćina	25
2008	Rebeka Dremelj	"Vrag naj vzame"	slovensćina	NK
2009	Quartissimo feat. Martina	"Love Symphony"	angleščina, slovensćina	NK
2010	Ansambel Roka Žindre in Kalamari	"Narodnozabavni rock"	slovensćina	NK
2011	Maja Keuc	"No One"	angleščina	13
2012	Eva Boto	"Verjamem"	slovensćina	NK

Leto	Izvajalec	Pesem	Jezik izvedbe	Uvrstitev v finalu
2013	Hannah	"Straight into Love"	angleščina	NK
2014	Tinkara Kovač	"Round and Round"	angleščina, slovenščina	25
2015	Maraaya	"Here for You"	angleščina	14
2016	ManuElla	"Blue and Red"	angleščina	NK
2017	Omar Naber	"On My Way"	angleščina	NK
2018	Lea Sirk	"Hvala, ne!"	slovenščina	22
2019	Zala Kralj and Gašper Šantl	"Sebi"	slovenščina	15
2021	Ana Soklič	"Amen"	angleščina	NK
2022	LPS	"Disko"	slovenščina	NK
2023	Joker Out	"Carpe Diem"	slovenščina	21
2024	Raiven	"Veronika"	slovenščina	23
Srbija				
2007	Marija Šerifović	"Molitva"	srbsčina	1
2008	Jelena Tomašević feat. Bora Dugić	"Oro"	srbsčina	6
2009	Marko Kon in Milaan	"Cipela"	srbsčina	NK
2010	Milan Stanković	"Ovo je Balkan"	srbsčina	13
2011	Nina	"Caroban"	srbsčina	14
2012	Željko Joksimović	"Nije ljubav stvar"	srbsčina	3
2013	Moje 3	"Ljubav je svuda"	srbsčina	NK
2015	Bojana Stamenov	"Beauty Never Lies"	angleščina	10
2016	Sanja Vučić Zaa	"Goodbye (Shelter)"	angleščina	18
2017	Tijana Bogičević	"In Too Deep"	angleščina	NK
2018	Sanja Ilić in Balkanika	"Nova deca"	srbsčina	19
2019	Nevena Božović	"Kruna"	srbsčina	18
2021	Hurricane	"Loco loco"	srbsčina	15
2022	Konstrakta	"In corpore sano"	srbsčina, latinščina	5
2023	Luke Black	"Samo mi se spava"	srbsčina, angleščina	24
2024	Teya Dora	"Ramonda"	srbsčina	17
Srbija in Črna gora				
2005	No Name	"Zauvijek moja"	črnogorščina	7
Legenda:		ljubezenska, balkanska	zabavna, kritična balkanska	pop o Balkanu
NK - pesem se ni uvrstila v finale		ljubezenska, nac. specif.	nac. sodob. kot izhodišče	nac. zgo./trad. kot navdih

Preglednica 8.1. Pregled nastopov in uvrstitev postjugoslovanskih držav na Evroviziji, 2005–2024.

dveh korakih. Najprej bom opisala vzorec, oblikovan na podlagi pregleda vseh evrovizijskih nastopov (to je tekmovalnih izvedb finalnih oziroma, kjer ni prišlo do preboja v finale, polfinalnih pesmi in predstavitenih videov). Vzorec obsega vse evrovizijske pesmi (in njihove uvrstitve), ki so jih uprizorili izvajalci in izvajalke, ki so v tem obdobju predstavljali postjugoslovanske države, in ki zvočno, besedilno, vizualno ali uprizoritveno aktivirajo reference, ki (lahko)⁶⁵ konotirajo kulturno specifiko določene države oziroma regije, v katero je ta umeščena. Potem bom predstavila analitično klasifikacijo različnih načinov umeščanja teh sklicev na tradicijo v kontekst evrovizijskega izbora. Klasifikacijo sem oblikovala primarno na podlagi semiološke analize vzorca, pri čemer sem upoštevala denotativne in konotativne ravni besedil, uprizoritev, vizualizacij in zvočnih palet.

⁶⁵ Pri oblikovanju vzorca sem se spirala na lastno interpretacijo naslovov, besedil in uprizoritev pesmi ter predstavitenih videov, obenem pa sem upoštevala tudi relevantne komentarje gledalk in gledalcev na uradnem evrovizijskem kanalu platforme YouTube. Tako oblikovani vzorec je seveda odprt za različne interpretacije, kar je tudi sicer značilnost semiološkega pristopa.

ANALIZA

Tradicija kot strateška izbira v evrovizijskih strategijah
v postjugoslovanskem prostoru: pregled

Postjugoslovanske države so od leta 2005 na Evroviziji vsega skupaj nastopile 91-krat (Eurovision). Od tega se (do leta 2024) 46 nastopov ni uvrstilo v finale, pri čemer so bile najuspešnejše Bosna in Hercegovina (v finale se ni uvrstila samo ena izmed devetih točk), Srbija (tri neuvrstitve v finale od 16 nastopov) in Hrvaška (sedem od 17 točk je ostalo brez finala). Slovenija se je v finale prebila v sedmih primerih od 18, Severna Makedonija je v finalu tekmovala šestkrat (od 18 izborov, v katerih je sodelovala), Črna gora pa v dveh primerih od dvanajstih (gl. preglednico 8.1).

29 od 91 omenjenih točk je eksplicitno gradilo na nacionalnih ali regionalnih referencah, ki jih lahko razumemo kot tradicionalne, in sicer prek izbire v pesmi, v videospotu in/ali uprizoritvi obravnavane tematike ali zvočne podlage (gl. preglednico 8.1). Od teh 29 točk se jih je v finale prebilo 21 (72 %). Uspešnost pesmi, ki niso stavile na kulturno specifiko oziroma tradicijo, je bila 39-odstotna (v finale se je prebilo samo 24 od 62 tovrstnih točk), kar potrjuje tezo, da je dober recept za uspeh 'perifernih' držav na evrovizijskem odru pogostejše ravno obrat k etničnim in kulturnim tradicijam, ki na tem odru na evrovizijsko občinstvo učinkujejo kot nacionalne tradicije (prim. Fricker in Gluhović, 2013).

Kot je razvidno iz preglednice 8.1, pogostost sklicev na tradicijo na ravni celotnega korpusa ne odraža določenega trenda, na primer etnopop obrata, asociiranega predvsem z obdobjem med letoma 2005 in 2010. Na ravni posameznih držav pa lahko zasledimo različne strategije, povezane z vključevanjem sklicev na izvor in preteklost v svojo evrovizijsko podobo. Najizrazitejši odmik od rab elementov tradicije je zaslediti v primeru Severne Makedonije, ki se je po slabi uvrstitvi nacionalne etnoikone Esme Redžepove leta 2013 jasno odločila za petje v angleščini in za moderno, 'evropsko' estetiko (kar pa ji ni pomagalo do boljših uvrstitev). Slabe uvrstitve Severne Makedonije v obravnavanem obdobju je sicer mogoče jasno povezati s specifiko predtekmovanja oziroma politiko dveh predizborov, v katerih je bil uspeh postjugoslovanskih držav od uvedbe tega sistema leta 2008 konsistentno odvisen od števila drugih postjugoslovanskih držav v isti predizbori 'košari'. Ko je teh držav več, lahko glede na dozrajšnje izkušnje računajo na bistveno večji izkupiček točk.

Kot protipol severnomakedonski evrovizijski politiki lahko omenimo Bosno in Hercegovino, ki je – kot že rečeno, v kontekstu dane regije zelo uspešno – na

izboru sodelovala do leta 2016, in sicer pretežno s pesmimi v bosanščini, ki so se jasno sklicevale na nacionalni kulturni kontekst, in sicer predvsem na dolgo zgodovino države, orientalske glasbene in vizualne motive, lokalno naravo in kulturo ter islamsko vero; tematsko so se pesmi ukvarjale predvsem z ljubeznijo, formalno pa predstavljale balade, ki jih je občinstvo, sodeč po komentarjih na uradnem YouTube kanalu Evrovizije (Eurovision), navadno prepoznavalo kot ‚balkanske‘.

Politike drugih postjugoslovanskih držav so bolj ambivalentne; Srbija je trendu etnopopa sledila do vključno leta 2010, nato pa je za osem let opustila sklice na ‚Balkan‘, lokalno kulturo in na nacionalne mitologije, čeprav je – z izjemo obdobja 2015–2017, ko so izvajalci peli v angleščini – ohranila srbsščino kot primarni jezik uprizorjenih točk. Zanimivo je, da se je – enako kot Hrvaška in Slovenija – k tradiciji, tokrat v obliki starodavnih lokalno pomenljivih simbolov in mitov, vrnila s pesmijo »Ramonda«, predstavljeno leta 2024 (17. mesto v finalu).

Podobno kot Srbija je tudi Hrvaška do vključno leta 2013 konsistentno sledila etnopop trendu, v predstavitvenih videih pa pogosto uporabljala široko prepoznavne podobe, predvsem hrvaškega morja in dalmatinskih mest; primarni jezik izvedb je bila hrvaščina. Po nekajletni odsotnosti z izbora zaradi slabih rezultatov je Hrvaška očitno zamenjala strategijo, saj je od leta 2016 na izboru sodelovala pretežno s tradicijo neobremenjenimi pesmimi, izvajanimi v kombinaciji hrvaščine in angleščine. Pomembno spremembo v tem kontekstu nakazuje pesem »Rim Tim Tagi Dim« izvajalca Baby Lasagna, uspešno (2. mesto v finalu) predstavljena leta 2024.

V angleščini je bilo do zdaj natanko 50 % vseh točk iz Slovenije in Črne gore, prikazanih v obdobju 2005–2024. Obe državi zaznamuje tudi nizek odstotek pesmi, ki so se uvrstile v finale (to so tri od 13⁶⁶ črnogorskih točk in sedem od 18 slovenskih). Črna gora je po letu 2015 skoraj v celoti opustila petje v črnogorščini in sklice na balkansko tradicijo ter črnogorsko zgodovino, vendar ji to ni prineslo boljših rezultatov. Slabe uvrstitve so bile vzrok za umik s tekmovanja leta 2023 (Eurovision).

Slovenija je od leta 2005 v nasprotju s Črno goro, Severno Makedonijo ter z Bosno in Hercegovino na izboru sodelovala vsako leto, ne glede na uvrstitve. Te so razmeroma nizke, saj kot uspeh v zadnjih dvajsetih letih šteje že uvrstitev v

⁶⁶ Med te štejem tudi pesem »Zauvijek moja«, ki je leta 2005 zastopala državo Srbijo in Črno goro, ker so jo zapeli črnogorski izvajalci, glasbena skupina No Name.

finale. Slovenija je na Evroviziji v navedenem obdobju eksperimentirala z različnimi strategijami, od prevladujočih pop pesmi nejasne geokulturne provenience do nekaj pesmi, ki so bolj ali manj eksplicitno aludirale na različne značilnosti slovenske zgodovine, kulture in geopolitičnega položaja. V tem kontekstu lahko eksplicitne sklice na tradicijo razberemo v točki Alenke Gotar »Cvet z juga« iz leta 2007 – orientalsko obarvani otožni baladi, v kateri pevka žaluje za svojim južnim, predvidoma balkanskim ljubimcem; v točki Ansambla Roka Žlindre in Kalamarov »Narodnozabavni rock« iz leta 2010, ki gradi na združevanju dozdevno nezdružljivih tradicij slovenske narodnozabavne glasbe in rokenrola, ter v pesmih iz leta 2023 (»*Carpe Diem*« zasedbe Joker Out) in 2024 (»Veronika« izvajalke Raiven), ki obe vključujeta tematske reference na slovensko kulturno zgodovino in mitologijo (v prvem primeru vezano na socialistično Jugoslavijo, v drugem pa na srednjeveški mit o Veroniki Deseniški).

Balkan ali država?

Vsebinska analiza sklicev na tradicijo

Kaj torej pomeni 'tradicija' v korpusu 29 nastopov postjugoslovanskih izvajalk in izvajalcev, ki sem jih v prejšnjem podpoglavju poudarila kot primeren material za to raziskavo? Korpus ni homogen, ampak vsebuje različne kombinacije zvokov, besedil in podob, ki kot celota učinkujejo kot sodobni popularnoglasbeni izdelki, ki tako ali drugače jasno razkrivajo svojo provenienco in kulturno ozadje. Pesmi oziroma zvokovno-besedilno-vizualne kombinacije si niso povsem različne, ampak jih lahko združimo v dve večji skupini, vsako pa sestavljajo trije tematski grozdi, ki jih bom podrobneje predstavila v nadaljevanju.

Izhodišče za klasifikacijo je dejstvo, da lahko vse 'tradicionalno' obarvane pesmi klasificiramo glede na prevladujoči izvor 'tradicije', na kateri gradijo. Pregled korpusa pesmi razkriva, da je ta 'izvor', ki se kot ohlapna referenca prevaja v glasbeni slog, kulturne in zemljepisne sklice v besedilih pesmi ter v vizualne prvine, kot so oblačila in snemalne lokacije, lahko nejasno orisana avtostereotipizirana impresija 'Balkana' ali avtostereotipizirana nacionalna država kot entiteta, ki vsebuje množstvo lokalnih kulturnih tradicij – to sta tudi dve osrednji skupini, v kateri sem lahko umestila vse obravnavane pesmi. Impresionistično naslikani 'Balkan' se pri tem uprizarja skozi kompleksne, pogosto melanholične ritme (prim. poglavje 1), podobe starodavnih ruševin in izpostavljanje prepletov med Zahodom in Orientom v kontekstu različnih religij in kultur pa tudi narative hrepenenja in z njim povezanega razočaranja (na primer v ljubezni ali širše, v kontekstu poteka zgodovine) na eni strani ter ekscesa (predvsem v kontekstu zabave) na drugi. Če

se ‚Balkan‘ pogosto asociira s ‚svetom‘, uprizoritve, umeščene v okvir nacionalnih držav, odlikuje večji poudarek ‚domu‘ (prim. tudi Šabec, poglavje 6), ki se izrisuje skozi specifične lokacije (Dalmacija, Alpe, Slavonija), narativne poudarke in navadno skozi ritme, ki so bližje sodobnemu popu. Repertoarji večine držav, zajetih v raziskavi, sicer vključujejo pesmi iz obeh skupin; izjemi sta Bosna in Hercegovina ter Črna gora, katerih nabor na Evroviziji predstavljenih ‚tradicionalno‘ obarvanih pesmi tematizira samo ‚Balkan‘.⁶⁷

Kot je razvidno iz preglednice 8.1, 16 pesmi iz korpusa za izhodišče jemlje Balkan (v preglednici so označene z različnimi odtenki oranžne), 13 pa nacionalni okvir (označene so z različnimi odtenki modre); povedno je, da so bile samo štiri pesmi iz korpusa izvedene (vsaj delno) v angleščini, od tega ena iz ‚balkanske‘ in tri iz ‚nacionalne‘ skupine. 13 pesmi, ki se primarno sklicujejo na ‚Balkan‘, izvira iz Bosne in Hercegovine (pet), Črne gore (štiri, če upoštevamo še pesem srbsko-črnogorskega izvajalca No Name) in Srbije (štiri). Večina (devet) pesmi, ki kot sidrišče jemljejo nacionalne kontekste, pa izvira iz Hrvaške (šest), Slovenije (tri) in iz Severne Makedonije (dve).

Podrobnejši vpogled v besedila, videospote, komentarje poslušalk in poslušalcev na YouTube kanalu Evrovizije ter na njem dostopne posnetke evrovizijskih nastopov nekoliko zaplete enostavno delitev na regijo (Balkan) in državo, saj se izkaže, da sta Balkan in nacionalna država okvira za obravnavo treh tematik: ‚večne‘ teme ljubezni, kaotične sedanjosti in skrivnostne preteklosti.⁶⁸ Tako dobimo sklope pesmi, ki skozi prizmo Balkana ali države opevajo ljubezen; skozi eno izmed teh prizem tematizirajo izkušnjo sodobnosti; ali pa Balkan ali državo uporabijo kot vstopno točko za tematizacijo davne preteklosti, in sicer navadno prek legend in mitov.

Večna tema ljubezni

Ljubezen, in sicer romantična in heteroseksualna, je v ospredju 55 % (oziroma 16) pesmi. Od tega gre v 11 primerih za ‚balkanske‘ ljubezenske balade, ki jih zaznamujejo kompleksni ‚balkanski‘ ritmi, melanholičnost in, posebej v pesmih iz Bosne in Hercegovine, veliko sklicev na tekočo vodo (reke) (»Rijeka bez imena«, »Bistra voda«). Balkan je v večini teh pesmi izhodišče in formalno, narativno ter estetsko

⁶⁷ Tu moramo omeniti, da je BiH na tekmovanju nazadnje sodelovala leta 2016, Črna gora pa leta 2022.

⁶⁸ Kot boste videli v nadaljevanju, pridevniki niso izbrani naključno, ampak odražajo prevladujoče pomenske povezave med časovnim in afektivnim vektorjem.

sidrišče; vsebinsko pa v tem naboru izstopa balada »Cvet z juga« slovenske izvalke Alenke Gotar, ki ‚Balkan‘ tematizira prek njegove odsotnosti; protagonistka pesmi namreč žaluje za ljubimcem z »juga«: »Moj beli cvet / Moj daljni svet / Daj, vrni se, moj bodi spet / Za vedno vse moje v življenju tvoje je / Cvet z juga, blizu morja še / Jaz čakam te / Še čakam te / Ljubim nekaj, česar več ni / Le privid si mi iz daljnih dni.«

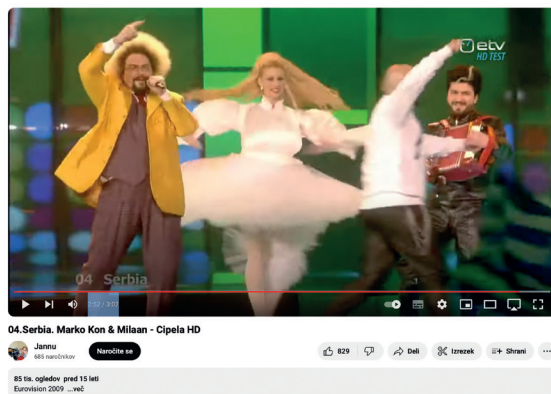
V petih primerih pa gre za pesmi, ki so narativno, vizualno ali zvokovno umeščene v regije, kot so na primer (hrvaško uokvirjeno) Podonavje (»*Vukovi umiru sami*«), sodobni Beograd (»*Molitva*«) in Skopje (»*Rusinka*«). Čeprav tudi v teh ljubezenskih pesmih narativno prevladuje melanholija: »In spet plovejo ladje po Donavi / ampak ti ne skrbi več zame / kot listje sem, veter me raznaša / volkovi umirajo sami« (»*Vukovi umiru sami*«), se pojavlja prostor tudi za občutke, kot je razposajenost: »Čista in bela, njena koža je tako mamljiva / kot nov, čist sneg / modre oči, tako lepe in slepeče / kot nebo nad Moskvo. / Jaz Makedonec, ona Rusinja / Jaz dobrodošel kot muzika / Muzika! Muzika!« (»*Rusinka*«).

Ne glede na navidezno različnost opisanih dveh tipov ljubezenskih pesmi, ki tematizirajo ‚tradicijo‘, lahko sklenemo, da gre v obeh primerih za isto krovno strategijo – rabo kulturnospecifičnih referenc za popestritev na Evroviziji (in v popularni glasbi na splošno) zelo razširjene zvrsti ljubezenske pesmi (*love song*).

Kaotična sedanjost

Druga skupina sedmih pesmi, ki jo lahko oblikujemo na podlagi predstavljenega korpusa, obsega obrate k ‚tradiciji‘ Balkana in nacionalnih držav z vidika izkušnje sodobnega človeka in družb. Skupino sestavljata grozd štirih ‚balkanskih‘ (»*Moja štikla*«, »*Cipela*«, »*Ovo je Balkan*«, »*Euro Neuro*«); in grozd treh nacionalno orientiranih pesmi (»*Narodnozabavni rock*«, »*Carpe Diem*«, »*Rim Tim Tagi Dim*«).

Na prvi pogled gre za izjemno raznoliko skupino, saj smo vanjo umestili tako bolj in manj kontroverzne primere turbofolka in evroskeptičen prispevek Ramba Amadeusa, kot eklektično narodnozabavno rock kompozicijo Ansambla Roka Žlindre in Kalamarov ter spevno pop pesem mladega boy banda Joker Out. Če muzikološke in slogovne razlike za trenutek postavimo v oklepaj, pesmi pa analiziramo z vidika simbolnih koordinat, iz katerih izhajajo, ugotovimo, da so vse trdno zasidrane v nerešenih izzivih sodobnosti ter da aktualizirajo in vsaj implicitno vrednotno analizirajo svoj izbrani izhodiščni okvir ‚Balkana‘ oziroma nacionalne države.



Slika 8.3. Nastop Marka Kona in Milaana s pesmijo »Cipela« (Srbija) na Evroviziji leta 2009 (posnetek tekmovalnega nastopa, YouTube kanal uporabnika Jannu, zajem zaslona, 2024).

V ‚balkanskem‘ grozdu tako zasledimo tri pesmi (»Moja štikla«, »Cipela«, »Ovo je Balkan«), ki izkoristijo energične ritme turbofolka in vedro, na avtobalkanističen način uprizorijo ‚balkanskost‘ kot kategorijo, ki združuje nezdružljivo – agresijo in milino, lepoto in razvrat, glasbo in hrup. Če pri naštetih pesmih ni povsem jasno, v kolikšni meri so ironične, je ta vidik nezgrešljiv v kompoziciji »Euro Neuro«, ki se z ‚balkanske‘ pozicije norčuje iz Evropske unije:

Evro nevro ne maram snobizma / Nacionalizem, puritanizem, sem drugačen
organizem / Moj teorizem je pasifizem, altruizem, uživam v biciklizmu /
Liberalizem, turizem, nudizem, optimizem / Dobro je za revmo / Evro nevro
(Evro nevro) / Evro nevro – daj mi možnost refinanciranja.

‚Nacionalno‘ osrediščene kompozicije na drugi strani prav tako afirmirajo svoje geopolitično in kulturno izhodišče, a to počnejo brez najmanjšega kančka ironije. Slovenski pesmi »Narodnozabavni rock« in »Carpe Diem« tako aktivirata tradicionalni referenci (slovensko narodnozabavno glasbo v prvem primeru in parole iz časov SFRJ (»Računajte na nas!«) v drugem) v klicih k sodobni zabavi.

»Naj bo premik v glavi / naj bo kot pozitiven šok. / Občutek je pravi / vse naj preplavi / narodnozabavni rock. / Te domače viže vzbujajo zanos / domovinski čut, ljubezen in ponos. / Rock pa energijo preko strun kitar / čez deželo širi kakor požar« pojejo Kalamari z Ansambлом Roka Žlindre.

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

»Igra sovraštva je za vas / Hvala lepa, ne računajte na nas / Na nas / Mi bomo celo noč plesali (ah-ah) / Ljubili se in se igrali (ah-ah) / Kot da nas jutri več ne bo (kot da nas jutri več ne bo)« odgovarjajo pevci skupine Joker Out.

Sodobnost je v obeh primerih predstavljena kot dvodimenzionalna ravnina, na kateri ni časovnega vektorja; ne glede na to, ali je kot osnovni simbolni okvir, vir tradicije predstavljen 'Balkan' ali je to nacionalna država, je odgovor na ujetost v ta okvir brezskrben ples in zabava brez odgovornosti ali misli na jutri:

Preden grem, moram priznati / moram se znoreti / še enkrat za vse dobre čase / Rim tim tagi digi, dim tim tim / Vse vas bom pogrešal, najbolj pa mačko / Pogrešal bom svoje seno, pogrešal bom svojo posteljo / Ampak najbolj bom pogrešal ples / Zato dajmo vsi, poskočimo,

poje Baby Lasagna v pesmi, ki obravnava nerešljiv problem preseljevanja mladih s hrvaškega podeželja v mesta in tujino.

Skrivnostna preteklost

Ne 'Balkan' ne nacionalna država tako ne predstavljata virov navdiha za prihodnost in ne ponujata odgovorov na izzive sedanjosti; kot označevalca 'tradicije' napotujeta na preteklost, kot je razvidno iz tretje skupine obravnavanih evrovizijskih popevk. Skupino tvori ena pesem, ki omenja Balkan (oziroma »balkansko dušo«, gre za pesem »Mojot svet«), in grozd petih pesmi, ki na preteklost gledajo skozi nacionalno in lokalno kulturno uokvirjena očala (»*Pred da se razdeni*«, »*Romanca*«, »*Mižerija*«, »*Veronika*«, »*Ramonda*«).

Za celotno skupino pesmi je značilno pazljivo vzpostavljanje ravnotežja med narativnimi in vizualnimi ter v manjši meri zvokovnimi referencami, ki napotujejo na preteklost, in tistimi, ki afirmirajo sodobnost skladb. Severnomakedonska izvajalka Karolina tako poje o pomenu svoje »balkanske duše« v ritmičnih povsem generičnega sodobnega popa; ob tem ne moremo mimo dejstva, da je ta sklic na »balkansko dušo« zelo poetičen in nenatančen: »Drevi se spet pogovarjam s sencami / Moram pobegniti od sebe / Pazijo me trije angeli / Hodim po pravi poti / Mojemu svetu je ime glasba / Nima religij ali meja / Moj svet ima osem not / Ena balkanska duša«. Balkan se tako kaže kot brezčasna esenca, ki določa vse in hkrati nič. V nasprotju s pesmimi, navedenimi v prejšnjem podpoglavju, je tu distilirana, zreducirana na vir inspiracije za generični pop.

Točki etnopop zvezd, severnomakedonske/romske Esme Redžepove in hrvaških Kraljev ulice spretno manevrirata med tradicijo in modernostjo: »Pravijo mi danes, da živim v banani / tehnološki odpadki kot opica na veji / Ampak jaz sem prvi internet na svetu / na ladjah z glasbo v mreži planeta,« poje 75 Cents, v času nastopa 75-letni pevec skupine Kraljevi ulice v popevki »Romansa«.

Mlajši izvajalki Raiven in Teya Dora na drugi strani prek avtorskih skladb reflektirata specifični nacionalni legendi (slovensko o Veroniki Deseniški in srbsko o roži ramondi, ki naj bi veljala za simbol obstojnosti srbskega naroda) v okvirih zelo modernih, konceptualističnih balad. Sporočili sta v obeh primerih prej pesimistični kot optimistični: če Raiven zatrjuje, da smo »vsi /.../ Veronika«, ki jo je v srednjeveškem Celju zaradi nedovoljene ljubezni doletela kruta smrt, Teya Dora premišljuje: »Nikogar ni, da bi me vodil / ker so zvezde zaspale / niti molitve ne pomagajo / kam so izginile (lila) ramonde?«

Preteklost se tako, podobno kot ljubezen, v moji analizi kaže kot vir žalosti in nedorečenosti ter kot območje skrivnosti in nespoznavnega, v manjši meri pa kot iztočnica, ki se jo da produktivno povezati s sodobno glasbo, kulturo in z načinom življenja.

SKLEP

V prispevku me je zanimalo, v kolikšni meri drži splošno uveljavljena predstava, da imajo (jugo)vzhodnoevropske države več možnosti za relativen uspeh na tekmovanju za Evrovizijo, če se v poskusu promocije svoje nacionalne identitete in kulture sklicujejo na t. i. 'tradicijo', in kaj sklici na 'tradicijo' v izbranem kontekstu pravzaprav sploh pomenijo. Konceptualno sem pri tem izhajala iz razumevanja Evrovizije kot prizorišča za uprizarjanje zgodovinskih fikcij – fikcijskih zgodb, v katerih se v želji po artikuliranju 'evropskosti' in nagovarjanju 'evropskega' občinstva prepletajo poenostavljeni sklici na nacionalnokulturne specifičnosti in afirmacije sodobnih nazorov ter naprednih tehnologij in izvirnih estetskih rešitev.

Na podlagi analize evrovizijskih strategij ter posameznih evrovizijskih točk, ki so jih na tekmovanje v zadnjih dveh desetletjih pošiljale države, ki so nastale po razpadu socialistične Jugoslavije, sem tako iskala odgovore na vprašanja, kako pomemben vsebinski in formalni element so sklici na 'tradicijo', ki naj bi bila značilna za posamezne države iz izbrane regije; katere tradicije ti sklici artikulirajo in s katerimi tematikami jih vzporejajo.



Slika 8.4. »Rim Tim Tagi Dim«, Baby Lasagna, Evrovizija 2024 (Eurovision Song Contest, uradni YouTube kanal, zajem zaslona, 2024).

Ugotovila sem, da obrat k etnopopu, ki ga strokovnjaki za Evrovizijo asociirajo z obdobjem med letoma 2005 in 2010 in ki ga je mogoče opaziti tudi v zadnjih nekaj letih, vsaj od zmage Kalush Orchestra leta 2022, v postjugoslovanskem prostoru ni imel enoznačnega vpliva na državne strategije pri izbiranju evrovizijskih pesmi. Najbolj konsistentno so etnopop smernicam v obdobju 2005–2010 sledile Bosna in Hercegovina, Hrvaška in Srbija, v letu 2024 pa so se z njim spogledovale vse tri preostale postjugoslovanske države tekmovalke – Hrvaška, Srbija in Slovenija.

Spoprijemanje z etnično specifično kulturno, nacionalno ali regionalno pogoje- no tradicijo v izbranem prostoru načelno pomeni odločitev za ali identifikacijo z ohlapno definiranim Balkanom kot specifično zemljepisno, kulturno in tudi zvočno opredeljeno regijo, ki v kontekstu obravnavanih pesmi predstavlja »svet« oziroma univerzum, zaznamovan s težo večstoletnih medkulturnih pre- pletov in z njimi povezanih konfliktov, ali za identifikacijo z nacionalno državo, ki je navadno uprizorjena kot polje, ki se zvokovno ali vsaj vizualno razlikuje od Balkana.

Odločitev za spogledovanje s 'tradicijo' (ne glede na to, ali je ta balkanska ali nacionalno specifična) ima določene posledice za vsebino pesmi. Analiza vzor- ca 29 izbranih pesmi, posebej v širšem kontekstu vseh 91 nastopov postju- goslovanskih tekmovalk na Evroviziji v zadnjih dveh desetletjih, nakazuje, da tradicionalna naravnost – konkretno v tem bazenu in ne na Evroviziji nasploh – vodi v vsebinski konservativizem oziroma razmeroma neinovativno obravnavo klasičnih tematik: ljubezni kot teme, ki je večna, zabave kot teme,

ki odvrča od resnih problemov sedanjosti, in kulturne dediščine kot vira nacionalnega ponosa.

Kako v tem kontekstu delujejo »Cvet z juga«, »Narodnozabavni rock«, »*Carpe Diem*« in »Veronika«? Umestitev slovenskih evrovizijskih nastopov zadnjih dveh desetletij v kontekst širšega postjugoslovanskega prostora razkriva, da slovenski predstavniki na tekmovanju Evrovizije niso »imuni« na uprizarjanje tradicije in da pri tem preferirajo nacionalni okvir. Še več: če v črnogorskem repertoarju (Rambo Amadeus, »*Euro neuro*«) najdemo jasno uprizoritev distance in skepse do projekta Evropske unije, v slovenskem v oči zbode melanholično hrepenenje po »Balkanu«, poosebljenem v ljubimcu z »juga«. Ne glede na to jasno in konsistentno odločitev za (mogoče nekoliko boleče in čustveno, pa vseeno) distanciranje od »Balkana« Slovenija v analiziranem korpusu ne deluje kot izjema: nacionalni okvir za tematiziranje tradicije poleg nje preferirata tudi Hrvaška in Severna Makedonija, nastopi iz leta 2024 pa nakazujejo, da izbira ni tuja niti Srbiji. Še konsistentnejša lastnost rab »tradicionalnih« sklicev v evrovizijskih točkah postjugoslovanskih tekmovalk pa je, da »tradicija«, kot je razvidno iz moje analize – ne glede na to, ali predstavlja referenco na nacijo ali na »Balkan« –, nastopa kot označevalec za določeno formalno in vsebinsko togost in kot označevalec, ki večinoma nima prodornega naboja, zaradi katerega bi zares izstopal. Stava na tradicionalne reference posledično – ne glede na to, ali so te regionalne ali nacionalne – večinoma vodi k razmeroma dobrim, a ne odličnim uvrstitvam na tekmovanju ter utrjuje priljubljeno predstavo o jugovzhodni Evropi kot regiji, obremenjeni z lastno identiteto in s preteklostjo. Obenem naj v zaključku poudarim še, da so evrovizijske točke vedno ustvarjene za več različnih občinstev – poleg splošnega, evropskega, so pomembne vsaj še nacionalne, regionalne in (transnacionalne) estetske identifikacije poslušalcev ter posledično ravni poslušanja in interpretiranja pesmi. V tem prispevku načrtano razpravo o rabah tradicije bi bilo tako v prihodnje dobrodošlo razširiti, na primer z analizo recepcije na teh straneh obravnavanih pesmi na nacionalni in regionalni ravni.

LITERATURA IN VIRI

- AKSAMIIJA, Azra (2013): Eurovision Song Contest: between symbolism of European unity and a vision of the wild, wild East. Dostopno prek: <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=6d3345fa8a3d32c0ccd6a7338fd-036d13abc9b51> (10. 4. 2024).
- ANDJELIĆ, Neven (2015): National promotion and Eurovision: from besieged Sarajevo to the floodlights of Europe. *Contemporary Southeastern Europe*, 2 (1), str. 94–109.

- BAKER, Catherine (2008): Wild dances and dying wolves: simulation, essentialization, and national identity at the Eurovision Song Contest. *Popular Communication*, 6 (3), str. 173–189.
- (2019): ‚I am the voice of the past that will always be’: the Eurovision Song Contest as historical fiction. *Journal of Historical Fictions*, 2 (2), str. 102–125.
- (2022): The Molitva factor: the Eurovision song contest and ‚performing’ national identity in world politics. V: Dubin, Adam, Dean Vuletic in Antonio Obregón (ur.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon*, str. 96–110. London: Routledge.
- BAKER, Catherine, David ATKINSON, Barbara GRABHER, in Michael HOWCROFT (2024): Soft power, cultural relations and conflict through Eurovision and other mega-events: a literature review. British Council. Dostopno prek: doi.org/10.57884/MB1H-DT68 (10. 4. 2024).
- BJÖRNBERG, Alf (2007): Return to ethnicity: The cultural significance of musical change in the Eurovision Song Contest. V: Tobin, Robert Deam in Ivan Raykoff (ur.): *A Song for Europe*, str. 13–23. London: Routledge.
- BARTHES, Roland (1998): *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- BOHLMAN, Philip V. (2012): On track to the Grand Prix: the national eurovision competition as national history. V: Berger, Stefan, Chris Lorenz in Billie Melman (ur.): *Popularizing National Pasts: 1800 to the Present*, str. 267–287. London: Routledge.
- BORIĆ, Zrinka, in Ana RADOVIĆ KAPOR (2017): The European Song Contest as a tool of cultural diplomacy. *Zbornik sveučilišta Libertas*, 1 (1–2), str. 225–240.
- CARNIEL, Jessica (2022): High, low and participatory: the Eurovision Song Contest and cultural studies. V: Dubin, Adam, Dean Vuletic in Antonio Obregón (ur.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon*, str. 163–174. London: Routledge.
- CARNIEL, Jessica (2019): ‚This one loves that one’: queerbaiting at the Eurovision Song Contest. V: Joseph Brennan (ur.): *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, str. 182–185. Iowa City: University of Iowa Press.
- CHANDLER, Daniel (2003): *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.
- CLERIDES, Sofronis in Thanasis STENGOS (2006): Love thy neighbor, love thy kin: voting biases in the Eurovision Song Contest. *Economics*, 1. Dostopno prek: <https://ideas.repec.org/p/ucy/cypeua/1-2006.html> (10. 4. 2024).
- DE WILDT, Lars in Stef D. AUPERS (2021): Eclectic religion: The flattening of religious cultural heritage in videogames. *International Journal of Heritage Studies* 27 (3): 312–330.
- EUROVISION. Dostopno prek: <http://www.eurovision.tv> (10. 4. 2024).
- FRICKER, Karen in Milija GLUHOVIC (2013): Introduction: Eurovision and the ‚new’ Europe. V: Fricker, Karen in Milija Gluhovic (ur.): *Performing the ‚New’ Europe*:

- identities, feelings, and politics in the Eurovision Song Contest, str. 1–28. Basinstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- HLEDE, Miha, in Miha KODERMAN (2018): »Slovenija, 12 točk!« Analiza vpliva geopolitičnih dejavnikov pri glasovanju na Pesmi Evrovizije v letih 2014–2016. *Geografski Obzornik*, 65 (1), str. 5–12.
- IVKOVIĆ, Dejan (2013): The Eurovision Song Contest on YouTube: a corpus-based analysis of language attitudes. *Language@ Internet*, 10 (2013). Dostopno prek: www.languageatinternet.org, urn:nbn:de:0009-7-34803 (9. 4. 2024).
- JONES, Shannon in Jelena SUBOTIĆ (2011): Fantasies of power: performing Europeanization on the European periphery. *European Journal of Cultural Studies*, 14 (5), str. 542–557.
- JORDAN, Paul (2014): *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. Tartu: University of Tartu Press.
- LEACH, Fabian S. (2018): *Eurovision Song is not Pop: How National Identity in Eurovision Defines the Function of the Eurovision Song*. Utrecht: MS thesis.
- LINDEN, Henrik in Sara LINDEN (2018): »There were only friendly people and love in the air«: fans, tourism and the Eurovision Song Contest. V: Lundberg, Christine in Vassilios Ziakas (ur.): *The Routledge Handbook of Popular Culture and Tourism*. Routledge, str. 248–261. London: Routledge.
- MARKOVIĆ KHAZE, Nina (2019): *Negotiating post-war nationhood: Serbia, Croatia, Bosnia-Herzegovina and the Eurovision Song Contest*. V: Kalman, Julie, Ben Wellings in Keshia Jacotine (ur.): *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, str. 91–110. Cham: Springer.
- NEVES, Mauro (2017): Croatia in the Eurovision Song Contest: from an anti-war message to the recognition of a cultural tradition. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48 (1), str. 133–147.
- NYE, Joseph S. (1990): Soft power. *Foreign policy*, 80 (1990), str. 153–171.
- OBREGÓN, Antonio (2022): *The Eurovision Song Contest: an academic phenomenon*. V: Dubin, Adam, Dean Vuletic in Antonio Obregón (ur.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon*, str. 38–35. London: Routledge.
- ROSENBERG, Tiina (2020): Rising like the Eurovision Song Contest: on kitsch, camp, and queer culture. *Lambda Nordica*, 25 (2), str. 93–113.
- SCOTT, Derek B. (2013): *Imagining the Balkans, imagining Europe: Balkan entries in the Eurovision Song Contest*. V: Risto Pekka Pennanen C. Poulos Panagiotic in Aspasia Theodisiou (ur.): *Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities*, str. 157–169. Atene: Finnish Art Institute.
- SPIERDIJK, Laura in Michel VELLEKOOP (2009): The structure of bias in peer voting systems: Lessons from the Eurovision Song Contest. *Empirical Economics*, 36 (2009), str. 403–425.

- SVETE, Anej in Jakob HOSTNIK (2020): It is not just about the melody: how Europe votes for its favorite songs. Dostopno prek: arXiv preprint arXiv:2002.06609 (9. 4. 2024).
- TORRES, Gonzalo (2011): Pan-European, national, regional and minority identities in the Eurovision Song Contest. V: Jakubowicz, Karol in Miklós Sükösd (ur.): Media, Nationalism and European Identities, str. 247–268. Budimpešta: CEU Press.
- VULETIĆ, Dean (2020): Yugoslavia in the Eurovision Song Contest. V: Beard, Danijela Š. in Ljerka V. Rasmussen (ur.): Made in Yugoslavia, str. 165–174. London: Routledge.
- (2018): The Eurovision Song Contest in the musical diplomacy of authoritarian states. V: Ramel, Frédéric in Cécile Prévost-Thomas (ur.): International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage, str. 213–234. Cham: Springer.
- (2007): The socialist star: Yugoslavia, Cold War politics and the Eurovision Song Contest. V: Tobin, Robert Deam in Ivan Raykoff (ur.): A Song for Europe, str. 83–97. London: Routledge.
- WELLINGS, Ben in Julie KALMAN (2019): Entangled histories: identity, Eurovision and European integration. V: Kalman, Julie, Ben Wellings in Keshia Jacotine (ur.): Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956, str. 1–20. Cham: Springer.
- WOLTHER, Irving (2012): More than just music: the seven dimensions of the Eurovision Song Contest. *Popular Music*, 31 (1), str. 165–171.
- YAIR, Gad (2019): Douze point: Eurovisions and Euro-divisions in the Eurovision Song Contest – review of two decades of research. *European Journal of Cultural Studies*, 22 (5–6), str. 1013–1029.
- ZAROULIA, Marilena (2013): ‚Sharing the moment‘: Europe, affect, and utopian performatives in the Eurovision Song Contest. V: Fricker, Karen in Milija Gluhovic (ur.): Performing the ‚New‘ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest, str. 31–52. Basinstoke, New York: Palgrave Macmillan.

9.

»ŽUUUUUUR!«

STRATEGIJE UDEJSTVOVANJ
SLOVENSКИH NARODNOZABAVNIH
ZASEDB NA DRUŽBENIH OMREŽJIH

Peter Stanković



V raziskavi simbolnega imaginarija sodobne slovenske narodnozabavne glasbe (Stanković, 2021) smo ugotovili, da je ta kljub svojemu spogledovanju z glasbenimi, motivičnimi in z vizualnimi značilnostmi angloameriškega oziroma globalnega popa še vedno močno zaznamovana s kulturnim tradicionalizmom. O tem govorijo vrednote, ki prevladujejo v tem glasbenem žanru (uniformnost, skupnost, domovina, heteroseksualna romantična ljubezen, monokulturnost, podeželje, urejenost in podobno), in tudi način njihove artikulacije, ki je poudarjeno normativen in standardiziran. Po naši oceni je ta značilnost sodobne narodnozabavne glasbe vsaj v nekaterih pogledih problematična. Poudarjeno zaprt in stabilen

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

kulturni vzorec je namreč lahko socialno izključujoč, vprašanje pa je tudi, kakšen je njegov prispevek pripravljenosti slovenske družbe za spoprijem z izzivi sodobne, semantično kompleksne globalne ekonomije.

Če je torej opravljena analiza simbolnega imaginarija sodobne slovenske narodnozabavne glasbe prepoznala pomembno – konstitutivno – napetost med tradicijo in modernostjo v tem žanru, bi bilo zanimivo videti, kako slovenski narodnozabavni glasbeniki uporabljajo družbena omrežja. Ta so se namreč uveljavila kot pomemben nov komunikacijski medij in hkrati tudi kot izjemno pripravna platforma za različne promocijske aktivnosti, tako da je vsaj načelno mogoče vse: od tega, da so narodnozabavni glasbeniki skladno s svojo uveljavljeno komercialno naravnostjo na tem področju zelo aktivni, do tega, da je njihova dejavnost na družbenih omrežjih zaradi omenjenega tradicionalizma kvantitativno (aktivnost na omrežjih) in tudi kvalitativno (inovativnost, ustvarjalnost in podobno) omejena.

Da bi torej ugotovili, kako točno se sodobna družbena omrežja uporabljajo v sodobni slovenski narodnozabavni glasbi, smo izpeljali analizo aktivnosti šestih v analiziranem obdobju najbolj priljubljenih slovenskih narodnozabavnih zasedb. Konkretno nas je zanimalo, kako se izbrane zasedbe udeležujejo na družbenih omrežjih na štirih ravneh: na katerih družbenih omrežjih se pojavljajo (če sploh), kako pogosto, s katerimi vsebinami in katere pomene nosijo te vsebine.

DRUŽBENA OMREŽJA

Družbena omrežja so v zgolj nekaj letih radikalno spremenila medijsko, družbeno, politično in kulturno tkivo sodobnih družb. Zoetanya Sujon tako ugotavlja, da lahko družbe 21. stoletja v nasprotju z industrijskimi iz 20. stoletja že opredelimo kot družbe omrežij (*networking societies*) (Sujon, 2021, str. xiii). Družbena omrežja so vsekakor dominantna informacijska tehnologija našega časa (Sujon, 2021, str. xiii), tako da ne sme presenetiti, da je z njimi močno povezan tudi vedno večji del promocije, navsezadnje pa tudi distribucije in trošenja različnih glasbenih izdelkov.

Ampak kako družbena omrežja opredeliti? Navsezadnje gre za pojav, ki ni le nov temveč tudi močno prepleten s številnimi drugimi področji, zaradi česar je njegove meje težko določiti. Sujon v tej povezavi ponuja zelo splošno definicijo, po kateri so družbena omrežja »digitalne platforme, ki omogočajo k javnosti usmerjeno interakcijo« (Sujon, 2021, str. XIV). Tuten in Marks družbena omrežja bolj

ozko opredeljujeta kot »obliko spletnih komunikacij, prenosov in sodelovanj med povezanimi ter med seboj odvisnimi mrežami posameznikov, skupnosti in organizacij, ki jih omogočajo nove tehnologije« (Tuten in Marks, 2012, str. 201). Še natančnejša je opredelitev na Lazworldu, po kateri so družbena omrežja »vrsta internetnih strani, ki temeljijo na uporabniškem sodelovanju in proizvodnji vsebin. Med njimi so družabne platforme, na primer LinkedIn, Facebook ali MySpace, družbene domene z zaznamki, na primer del.icio.us, družbene novičarske domene, na primer digg ali simpy, in druge domene, ki se osredinjajo na uporabniško interakcijo« (gl. Lazworld, b.d.).

Vse te opredelitve so ustrezne, ker so nas v raziskavi zanimala zlasti dejavnosti slovenskih narodnozabavnih glasbenikov na priljubljenih družabnih domenah, pa bomo za potrebe pričujoče razprave družbena omrežja razumeli nekoliko bolj ozko v smislu tega, kar je na Lazworldu opredeljeno kot družabne platforme (Facebook, Instagram, Twitter in TikTok).

Med ključnimi značilnostmi družbenih omrežij sta vgrajenost in brezšivnost. Vgrajenost pomeni, da so tehnologije, na katerih so družbena omrežja zasnovana, vgrajena v širše tehnološke strukture, kot so na primer internet in mobilna telefonska omrežja. Brezšivnost se na drugi strani nanaša na dejstvo, da so družbena omrežja zasnovana na način cele vrste mrež in hiperpovezav, ki jih integrirajo v naša življenje na način, da jih niti ne opazimo več (Sujon, 2021, str. xiv).

Še ena pomembna značilnost družbenih omrežij je podiranje kontekstov. Raziskovalci ugotavljajo, da je za upravljanje z vtisi na digitalnih platformah značilna visoka mera odprtosti: medtem ko je neposredna (*face-to-face*) komunikacija običajno vezana na specifične kontekste (družino, službo, prijatelje in podobno), na družbenih omrežjih na eni platformi komuniciramo z vsemi temi krogi hkrati (boyd 2010, str. 10–12). Takšna komunikacija je seveda izziv, čeprav ima lahko tudi prednosti. danah boyd tako na primer opozarja, da na družbenih omrežjih naša telesa niso tako vidna kot so v komunikaciji v živo, kar omogoča večjo stopnjo nadzora nad samoprezentacijo, še posebej najstnikom, ki so za odzive (in sodbe) okolice še posebej občutljivi (boyd, 2008, str. 129). Van Dijck po drugi strani dodaja, da se posamezniki z razpetostjo med pričakovanji različnih kontekstov spoprijemamo tudi z oblikovanjem različnih identitet na različnih platformah, na primer, da se na LinkedInu predstavljamo po bolj profesionalni plati, na Facebooku neformalni in podobno (van Dijck, 2013).

Ker so družbena omrežja v razmeroma kratkem času sodobne družbe močno spremenila, so razprave o njihovih družbenih, političnih, socialnopsiholoških in

drugih podobnih učinkih še posebej živahne. Spomnimo se: prihod interneta v devetdesetih letih je spremljala množica skrajno optimističnih napovedi, od tega, da bo internet inavguriral prosto izmenjavo informacij med horizontalno povezanimi uporabniki, do ideje o oblikovanju kanalov za različne demokratične pobude »od spodaj navzgor«. Pozneje, ob pojavu različnih spletnih forumov in predvsem vplivnih družabnih platform, pa je prevladala druga skrajnost: prepričanje, da so družabna omrežja nekaj slabega, da nas velike korporacije z njimi nadzorujejo, da živimo v mnenjskih mehurčkih, da algoritmi predvidevajo vsak naš korak in podobno.

Strogo vzeto stvari seveda nikoli niso povsem preproste – ne v teoriji ne v praksi. Tuten in Solomon na primer poudarjata zlasti različne pozitivne učinke družbenih omrežij, v prvi vrsti nekaj, kar sama imenujeta horizontalno revolucijo: odprt dostop do različnih platform, na katerih lahko posamezniki med seboj komunicirajo brez kakršnih koli omejitev in tako gradijo skupnosti, ki ne temeljijo samo na vključenosti, ampak tudi aktivnem sodelovanju (Tuten in Solomon v Sharma in Kumar, 2016, str. 241).

Detlew Zwick in Alan Bradshaw na drugi strani trdita, da so spletne skupnosti vsaj na področju trženja, se pravi takšne, ki bi se oblikovale okrog tržnih znamk, v resnici zelo redke (Detlev in Bradshaw, 2016, str. 92), tako da je po njuni oceni diskurz o spletnih skupnostih zgolj ideološka operacija, s pomočjo katere oddelki za trženje zakrivajo temeljno napetost, ki naj bi nastajala v odnosu med svobodnimi uporabniki in manipulativnimi operacijami korporativnega trženja. Njuna teza v tej povezavi je, da korporacije to napetost v času komunikacijskega kapitalizma vedno bolj razrešujejo z uvajanjem načel biopolitičnega trženja, ki stremi k brisanju jasnih razlik med oglaševalci in potrošniki (Detlev in Bradshaw, 2016, str. 93).

Scolere, Pruchniewska in Duffy (2018) dodajajo, da je upravljanje digitalnih jazov na družbenih omrežjih v času ekonomije pozornosti in ekonomije digitalnih ugledov v resnici zgolj oblika neplačanega dela z zelo negotovimi učinki. Soronen in Koivunen (2022, str. 4) nadalje pravita, da aktivnost na družbenih omrežjih pri posameznikih proizvaja napetost med idealom avtentičnosti in imperativom performativnosti. Zadnji je povezan z načini naših prisotnosti na družbenih omrežjih, kar v praksi pomeni, da aktivna prisotnost na teh omrežjih sicer lahko prispeva k večjemu občutku bližine in pripadnosti, a hkrati pomeni tudi nevarnost pojavljanja različnih negotovosti in tesnob. V tej povezavi je zanimiva raziskava rabe Instagrama med ameriški skateboarderji, pri čemer Taylor Dupont ugotavlja, da skateboarderji napetost med vrednoto avtentičnosti in imperativom

performativnosti na Instagramu razrešujejo že kar z uprizarjanjem (s performan-jem) avtentičnosti, pri čemer obstajajo zelo jasne meje med uprizoritvami, ki jih skupnost priznava kot avtentične, in tistimi, ki jih ne (Dupont, 2020, str. 654–661). Ključno pri tem je, da te meje nadzorujejo zlasti starejši in uveljavljeni skateboarderji (ang. core skaters) (Dupont, 2020, str. 660), pri čemer pa mlajši dodajajo, da je Instagram zanje pripravno sredstvo, s katerim lahko opozorijo nase. Številni skateboardarji tudi poročajo, da se njihova prijateljstva na Instagramu pogosto razvijejo v prijateljstva v »resničnem« (offline) življenju (Dupont, 2020, str. 657).

Nekateri avtorji so raziskovali tudi uspešnost različnih promocijskih aktivnosti na družbenih omrežjih. Denni Arli (2017) je na primer ugotovila, da na pozitivno podobo znamke pri uporabnikih najbolj vplivajo zabavne vsebine, nekaj manj informativne in najmanj tiste, ki jih iritirajo. Khamis, Ang in Welling na drugi strani ugotavljajo, da so družbena omrežja v kombinaciji z globalnim kapitaliz-mom proizvedla imperativ samoznamčenja (ang. *self-branding*), tako da po oceni Banet - Weiser in Sturken sodobnega 'kreativnega razreda' ne tvorijo zgolj profe-sionalci, ki delajo na različnih področjih t. i. kreativnih industrij, temveč tudi skupina, ki jo sama imenujeta »kreativni amaterji« (Banet - Weiser in Sturken v Khamis, Ang in Welling, 2017, str. 200).

Glasbena industrija je bila med prvimi sektorji t. i. kreativnih industrij, ki so jih družbena omrežja radikalno restrukturirala (Jarvekülg in Wikström, 2021, str. 1). To velja še posebej za področje glasbene promocije, in to na vsaj dveh ravneh. Prva zadeva moč vpliva, saj nove digitalne tehnologije zaradi neenakih dostopov do finančnih in kapitalskih vložkov kljub svojemu demokratičnemu potencialu v praksi koncentrirajo moč zlasti v rokah velikih podjetij (Jarvekülg in Wikström, 2021, str. 4). Druga je povezana z dejstvom, da so glasbeniki v digitalnem okolju (v prvi vrsti družbenih omrežjih) vedno bolj primorani v že omenjeno dodatno (samo)promocijsko delo. Pri uveljavljenih glasbenikih gre za ocene njihovih menedžerjev, da zasluške ustvarjajo zlasti izvajalci kot tržne znamke, tako da pričakujejo, da bodo ti gradili svoje zvezdniške identitete tudi na družbenih omrežjih, pri neuveljavljenih glasbenikih pa druge možnosti preprosto ni: ker podpore oddelkov za trženje nimajo, se morajo s promocijo na družbenih omrež-jih ukvarjati sami (Jarvekülg in Wikström, 2021, str. 4).

Haynes in Marshall sta v tej povezavi v empirični raziskavi izkušenj neodvisnih glasbenikov iz jugozahodne Anglije razbrala še dve težavi. Prva je, da je interak-cijo na družbenih omrežjih zelo težko pretvoriti v kakršen koli finančni dohodek, druga pa, da je doseganje novih občinstev na družbenih omrežjih kljub prevladu-

jočemu diskurzu o poveztljivosti v resnici zelo težko, tako da ta omrežja v praksi delujejo zlasti kot platforme za nove oblike komunikacij z že obstoječimi oboževalci in ne kot medij pridobivanja novih (Haynes in Marshall, 2018). Posebno poglavje je tudi porajajoča se diktatura kvantificiranih odzivov: Khomani na primer poroča, da promotorji pred angažiranjem glasbenih izvajalcev najprej preverijo število všečkov na njihovih straneh Facebook in YouTube, v časopisih pa se je pojavila novica, da naj bi na sestankih Radia 1, na katerih so se dogovarjali o »playlistah«, upoštevali tudi metriko z družbenih omrežij (Khomani v Haynes in Marshall, 2018, str. 1986). In končno, kljub razširjenemu prepričanju, da internet lahko nevidno naredi za vidno, Haynes in Marshall ugotavljata, da je za večino glasbenikov pojavljanje na družbenih omrežjih v resnici zgolj oblika »nevidne vidnosti«, saj v množici podobnih pojavljanj drugih glasbenikov preprosto ne uspejo pritegniti pozornosti (Haynes in Marshall, 2018, str. 1989).

Verboord in van Noord (2016) sta raziskala tudi vpliv družbenih omrežij na morebitno zmanjševanje neenakih dostopov do medijske pozornosti in občinstev glede na lokacijo. Pred pojavom družbenih omrežij so bili namreč glasbeniki iz veliki urbanih središč, v katerih so skoncentrirani mediji, glasbena prizorišča in podobno, v prednosti, poveztljivost, ki jo omogočajo internet in še posebej družbena omrežja, pa vsem tistim z različnih zemljepisnih periferij vsaj načelno odpira možnost večje javne prezenice. Raziskava je pokazala, da so glasbeniki v urbanih središčih še vedno v prednosti, da pa oblikovanje skupnosti sledilcev na MySpaceu, Facebooku, Twitterju in podobno izvajalcem s periferij omogoča, da svojo odmaknjenost od središč vpliva vsaj nekoliko kompenzirajo.

V kontekstu te analize je čisto na koncu verjetno zanimiva tudi raziskava uporabniških motivov za sledenje profilov glasbenikov, ki so jo izpeljali Salo, Lankinen in Mäntymäki (2013). Rezultati so namreč jasno pokazali, da uporabniki glasbenikom najpogosteje sledimo zaradi dostopa do različnih vsebin, potem pa sledijo občutek pripadnosti, sodelovanje, interakcija in čisto na koncu še potrjevanje/oblikovanje lastne družbene identitete.

METODA

Da bi odgovorili na raziskovalno vprašanje, smo zasnovali vzorec v trenutku raziskave najbolj priljubljenih slovenskih narodnozabavnih zasedb in preverili načine njihovih aktivnosti na družbenih omrežjih. Priljubljene zasedbe smo iskali v prepričanju, da nam lahko o žanru povedo največ, saj očitno njegove konvencije preigravajo na način, ki prepriča največji delež privržencev te glasbe. Vzorec

najpriljubljenejših zasedb smo zasnovali s kombinacijo treh v trenutku raziskave najpomembnejših glasbenih lestvic: lestvice Ducat Veseljakovih, izbora najaktualnejših skladb na Radiu Veseljak, lestvice Top 20 hitov, ki jo vodijo na Golica TV, in Narodnozabavne lestvice, ki jo (poleg slovenske, Ex-Yu in tuje lestvice) vodijo pri Radiu Tomi. Pri vseh treh lestvicah smo izbrali dve najvišje uvrščeni zasedbi, in sicer skupino Upanje (ki je bila na lestvici Ducat Veseljakovih s skladbo »Hišica ob morju« na prvem mestu), Fehtarje (četrto mesto na Ducatu Veseljakovih z »Gospod, težko sem ponižen«), Modrijane (četrto mesto na Top 20 pri Golica TV z »Vse je v očeh«), Vzrock (šesto mesto na Top 20 pri Golica TV z »Bad Boy«), Ansambel Andreja Bajuka (prvo mesto na narodnozabavni lestvici Radia Tomi s »Kje so veselice«) in Dar (drugo mesto na narodnozabavni lestvici Radia Tomi s »Pomlad«). Pri lestvici Top 20 pri Golica TV smo tudi preskočili Fehtarje, ki so bili sicer uvrščeni višje od Vzrocka (na peto mesto), a so prišli v vzorec že zaradi četrtega mesta na Ducatu Veseljakovih.

Pri šestih zasedbah, ki so prišle v vzorec, smo analizirali njihovo aktivnost na štirih najbolj priljubljenih družbenih omrežjih: Facebooku, Instagramu, Twitterju in TikToku. Za vsako zasedbo smo tako konkretno preverili, na katerih omrežjih se pojavlja, kako pogosto, s katerimi vsebinami in katere pomene nosijo te vsebine. V povezavi s prvimi tremi omrežji, pogostostjo in z vsebinami gre za preprosto štetje oziroma taksonomijo, pri pomenih, ki jih vsebine nosijo – verjetno najzanimivejšem delu analize –, pa se bomo naslonili na metodo semiološke analize.

Semiologija gradi na načelih strukturalne lingvistike Ferdinanda de Saussura, ki je trdil, da je odnos med označevalci in označenci v jeziku arbitraren, saj lahko po de Saussuru kateri koli označevalec označi katero koli označeno (de Saussure, 1997, str. 79–84). Pomen znakov torej ne izhaja iz stvari, na katere se nanašajo, ampak iz sistema binarnih opozicij, s katerimi se nanašamo nanje, kar pomeni, da mora biti analiza lingvističnih znakov vedno sinhrona v smislu zanimanja za odnose med različnimi znaki v danem zgodovinskem trenutku (de Saussure, 1997, str. 126–137).

Roland Barthes (2000, str. 97–102) je to metodo uporabil za analizo kulturnih artefaktov. Njegova teza je bila, da tudi kulturni artefakti nosijo različne pomene, le da ti nastajajo na dveh ravneh. Prva je denotacija in zadeva dobesedne pomene, o katerih se strinjajo bolj ali manj vsi pripadniki neke kulture. Druga je konotacija, pri kateri se pomeni konkretnih znakov povezujejo s sistemi širših kulturnih kodov na način, da nastajajo abstraktnejši označevalci, po katerih posamezniki uravnavamo svoja dejanja (Barker, 2000, str. 69).

Da bi analizirali pomene konkretnih tekstov, morajo raziskovalci torej prepoznati denotativne in konotativne pomene ter pokazati, kako so ti pomeni povezani s širšimi družbenimi in kulturnimi konteksti. Za začetek je tako treba zbrati tekste, potem pa sledita opis in interpretacija. V zadnji fazi morajo raziskovalci izpostaviti kulturne kode in iz njih izpeljati zaključke o tem, kaj točno teksti pomenijo (Stokes, 2008, str. 74–75).

Nekateri avtorji so do semiološke metode tudi zadržani. Njihov glavni argument je, da semiologija zaradi svoje subjektivnosti (analiza temelji na interpretacijah raziskovalca) ni zanesljiva. To verjetno drži, toda – strogo gledano – semiologija niti ne predpostavlja, da lahko identificira natančne ali resnične pomene tekstov. Vsak element nekega teksta lahko v procesu označevanja pomeni več stvari hkrati (polisemija), zaradi česar so natančni ali celo končni pomeni v praksi nedosegljivi. Semiologija si posledično prizadeva zgolj obogatiti naše razumevanje tekstov (Stokes 2008, str. 72), kar je tudi pomemben prispevek k poznavanju kulturno konstruirane realnosti in je verjetno celo produktivnejše od reduciranja tekstov na manifestno vsebino oziroma kvantizirane kategorije, ki je značilno za bolj kvantitativno usmerjene raziskave (Fürsich, 2009, str. 240–241).

Za analizo udejstvovanja slovenskih narodnozabavnih zasedb na družbenih omrežjih smo zasnovali vzorec šestih skupin, ki smo jim potem sledili pet dni (od 10. do 14. oktobra 2022) in zapisovali njihove objave. Vzorec smo zasnovali tako, da smo vzeli edine tri domače glasbene lestvice, ki so v trenutku analize rangirale priljubljenost skladb narodnozabavnih izvajalcev, in pri vsaki izbrali dve najvišje uvrščeni zasedbi iz tega glasbenega žanra. Konkretno smo uporabili naslednje lestvice: Ducat Veseljakovih na Radiu oziroma Televiziji Veseljak, Top 20 na Golica TV in Narodnozabavno lestvico Radia Tomi. Prvi dve lestvici zaznavata priljubljenost domačih glasbenikov ne glede na žanr, tako da smo tu vzeli v vzorec najvišje uvrščene narodnozabavne zasedbe, zadnja, narodnozabavna lestvica Radia Tomi, pa sledi samo narodnozabavnim glasbenikom, tako da smo iz te za vzorec uporabili preprosto skupini s skladbami na prvem in drugem mestu. V primerih, ko so se zasedbe na različnih lestvicah podvajale, smo v vzorec umestili prvo naslednjo zasedbo na lestvici, na kateri je prišlo do podvojitve. V vzorec so se tako uvrstile naslednje zasedbe: ansambel Upanje (prvo mesto na lestvici Ducat Veseljakovih s skladbo »Hišica ob morju«), Fehtarje (četrto mesto na Ducatu Veseljakovih z »Gospod, težko sem ponižen«), Modrijane (četrto mesto na Top 20 z »Vse je v očeh«), Vzrock (šesto mesto na Top 20 z »Bad Boy«), ansambel Andreja Bajuka (prvo mesto na narodnozabavni lestvici Radia Tomi s »Kje so veselice«) in ansambel Dar (drugo mesto na narodnozabavni lestvici

Radia Tomi s skladbo »Pomlad«). Najbolj priljubljene zasedbe smo iskali v pričanju, da nam lahko te o simbolnih registrih posamičnih žanrov povedo največ, in to zaradi dveh razlogov: prvič, ker njihova priljubljenost priča o tem, da uspešno naslavlja žanrsko specifične definicije atraktivnosti, spodobnosti, primernosti in podobno, in drugič, ker s svojim očitno uspešnim delovanjem postavljajo standarde, ki jim druge zasedbe sledijo.

Zaradi omejenega prostora bomo v nadaljevanju predstavili rezultate analiz čim bolj pregledno in jedrnat. V zadnjem koraku bomo na osnovi teh rezultatov poskusili razbrati morebitne vzorce migracij narodnozabavne glasbe na družbena omrežja.

ANALIZA

V raziskavi nas je zanimalo udeleževanje slovenskih narodnozabavnih glasbenikov na štirih priljubljenih družbenih omrežjih: Facebooku, Instagramu, Twitterju in TikToku. Prva ugotovitev v tej povezavi je, da se vsaj analizirane zasedbe udeležujejo zlasti na Facebooku in Instagramu, medtem ko je prisotnost na drugih dveh platformah redka. Na TikToku so tako na primer s svojim profilom prisotni zgolj Modrijani in Vzrock, ki niso objavili nič novega že nekaj mesecev, na twitterju pa imajo svoj profil zgolj Modrijani, ki so na tej platformi neaktivni že vse od aprila 2019, se pravi več kot tri leta. To slednje sicer verjetno ni presenetljivo, saj se je Twitter uveljavil zlasti kot platforma za politične razprave, je pa verjetno povedna neprisotnost na TikToku, ki je v tem trenutku zadnja večja družabna platforma, tako da lahko odsotnost iz tega okvira interpretiramo tudi kot izraz določene medijske previdnosti, če že ne konservativnosti, ampak pogledjmo aktivnost zasedb po vrsti.

Ansambel Upanje

Ansambel Upanje je v analiziranem časovnem okviru delil devet Instagram in facebook storyjev ter eno objavo na Instagram feedu in dve objavi na Facebook feedu. To ni malo, je pa treba poudariti, da je pri teh objavah veliko ponavljanja: storyji na Facebooku in Instagramu so identični, nekaj podobnega pa velja tudi za objave na feedih, ki pretežno samo podvajajo objave iz storyjev. Iz zapisanega lahko sklepamo, da se ansambel Upanje zaveda pomena prisotnosti na družbenih omrežjih, a za kakšne bolj dodelane strategije pojavljanja ne najde časa, volje ali pa samo denarja.

Vsebinsko gledano, so objave razmeroma premočrtno promocijskega značaja: objava o »uspešnem vikendu«, ko so »posneli spot za Hišico ob morju«, danes pa so bili »gostje na Radio Maribor v oddaji v dobri družbi s Kristjanom – spremljajte nas«; poziv: »Hitro se naroči na naš YouTube kanal«!, kamor bodo kmalu naložili nov spot za Hišico ob morju; objave z napovedjo gostovanja na Radiu Rogla in potem tudi z gostovanjem samega (Na Instagram feedu s ključnikom »tojetadoberobčutek«); delitev novice o gostovanju na Radiu Rogla, ki jo je objavila (zdi se da) oboževalka s pripisom: »Špiliiii«) in emotikonom za moč ter podobno.



Slika 9.1. Javna Instagram stran Ansambla Upanje (zajem zaslona, 2024).

Tudi vizualna konstrukcija je preprosta: prevladujejo pregledne fotografije članov ansambla v studiu (po snemanju videospota) oziroma preprosti posnetki dveh članov ansambla med intervjujem na Radiu Rogla. Na eni objavi sta ta člana tudi skupaj z radijsko voditeljico, pri čemer njihovi obrazi izražajo veliko zadovoljstvo nad sodelovanjem. Zanimiva podrobnost je, da člani zasedbe na vseh objavah razen eni ne nosijo narodnih noš: oblečeni so preprosto in skladno z uveljavljenim *chicom* aktualne slovenske narodnozabavne glasbe, ki s kombinacijo sproščenih, športnih in napol formalnih kosov oblačil sugerira zlasti neke vrste urejeno (spodobno) domačnost oziroma pripadnost skupnosti. Na zelo konvencionalni strani so tudi pregledni kadri, prešerni nasmehi, emotikoni harmonik in pogoste geste *thumbs up* pred kamero.

Skupaj vzeto objave ansambla Upanje na družbenih omrežjih sugerirajo zlasti podjetnost (močen poudarek na promocijskih objavah), aktivnost (pridnost), urejenost, domačnost, skupnost in optimizem (*thumbs up*), vseprisotni nasmehi, dobra volja in užitek ob delu (»tojetaobčutek«).

Fehtarji

Ansambel Fehtarji je sestavljen iz glasbenikov, ki prihajajo iz drugih zasedb, v katerih tudi ostajajo še naprej aktivni oziroma so še vedno njihove 'primarne' zasedbe (gl. Veseljak). V tem pogledu so nekaj vmes med klasično zasedbo in projektom, kar se pozna tudi pri aktivnostih na družbenih omrežjih. Fehtarji so namreč na Facebooku in Instagramu zelo agilni: v analiziranem obdobju so objavili 26 Instagram in 25 Facebook storyjev, dve objavi na Instagram feedu, vsaka z maksimalnim številom mogočih fotografij (10) in dve objavi na Facebook feedu. Nekateri izmed Instagram in Facebook storyjev so sicer identični, vendar ne vsi.

Vsebinsko je ob analiziranih objavah mogoče razbrati dva izrazita poudarka. Prvi je močna povezava ansambla z občinstvom, ki se kaže zlasti v številnih izrazih hvaležnosti za podporo na koncertih, selfijih z oboževalci in z afirmativnimi navezavami na različna regionalna okolja. Ilustracija je serija fotografij iz koncerta z navdušenim občinstvom in serija selfijev z oboževalci s pripisom: »Vedno so nam govorili, da je Primorska rockovsko obarvana in da poslušajo bolj zabavno glasbo.« Poanta je očitno, da tudi Primorcem srce bije za narodnozabavno glasbo, še posebej, če zaigrajo takšni 'fejst' fantje, kot so Fehtarji. Še en primer je objava S koncerta v Mariboru, na katerem člani ansambla skupaj z občinstvom z rokami delajo znak srčka s pripisom: »Ena je ljubezen večna! Maribor« (z dodanima vijoličastim in rumenim srčkom), kjer Fehtarji s sklicem na priljubljen navijaški slogan sugerirajo, da imajo Maribor vsaj tako radi, kot imajo Mariborčani radi svoj nogometni klub. Drugi izstopajoč poudarek je zabava oziroma žur: večina objav so fotografije s koncertov, na katerih so glasbeniki in tudi občinstvo ujeti v vrtinec ekstatičnega užitka, ki ni brez seksualnih podtonov. Da okrog zadnjih ne bi bilo dvomov, so na nekaterih fotografijah dodani sugestibilni komentarji, na primer: »Katera bi lizala?« z dodanima emotikonoma za pst! in sladoled.

Zanimiva značilnost objav Fehtarjev so tudi različni slengizmi. Večina napisov na fotografijah namreč ni v knjižni slovenščini, ampak v različnih slengih – delno tudi odvisno od kraja nastopanja. Če so na primer igrali na Štajerskem, bo tako komentar: »Ka si ti nor!?«, pogosto pa je izreka še najbližje pogovorni ljubljansčini.

Ilustracija je pripis oglasu za koncert v Štuku: »@stuk_klub bo dons nabasan – tko al pa drugač«.



Slika 9.2. Oglas za koncert v Štuku (javna Instagram stran Ansambla Fehtarji, zajem zaslona, 2024).



Slika 9.3. Oglas za koncert (javna Instagram stran Ansambla Fehtarji, zajem zaslona, 2024).



Slika 9.4. Napoved koncerta (javna Instagram stran Ansambla Fehtarji, zajem zaslona, 2024).

Iz povedanega je verjetno tudi že mogoče razbrati, da se Fehtarji pri svoji komunikaciji na družbenih omrežjih predstavljajo kot precej navihan – šegav – ansambel. Sklici v tej smeri so sicer pretežno konvencionalni (na spolnost in pijančevanje), vseeno pa je to pomembna značilnost, ki vsaj nekoliko odstopa od resnejših oblik samoreprezentacije, ki je značilna za konvencionalnejše narodnozabavne zasedbe. Še ena omembe vredna posebnost aktivnosti Fehtarjev na družbenih omrežjih je mera ustvarjalnosti: medtem ko je večini drugih zasedb dovolj, če objavijo preproste fotografije z dogodkov oziroma napovedi naslednjih dogodkov, se Fehtarji z objavami z dogodkov ne le potrudijo (fotografije so profesionalne in po pravilu opremljene tudi z izvirnimi komentarji), temveč objavljajo tudi izvirne meme. Primer je meme, v katerem dekle reče fantu: »Osvoji me z enim stavkom!«, pri čemer on odgovori: »Mam karte za Fehtarje«, nakar padeta v objem.

Tudi po vizualni strani so objave Fehtarjev za narodnozabavno zasedbo presenetljivo dinamične: motivi so raznoliki, komentarji izvirni, prevladujejo živahne (ne pa kičaste) barve, zasedba rada uporablja široko množico fontov in emotikonov, člani zasedbe pred kamero pozirajo v zelo raznovrstnih pozah, objave so raznolike (napovedi nastopov, posnetki s koncertov, na katerih vidimo zelo različne motive, od posamičnih glasbenikov do občinstva, selfiji z oboževalci, druženja v vinskih kletih, objemi in podobno. Zelo zanimiva za narodnozabavno glasbo je

tudi podrobnost, da člani ansambla niso oblečeni ne v narodne noše ne v tisti splošni oblačilni standard, ki je značilen za veliko sodobnejših zasedb (na primer za zgoraj omenjen ansambel Upanje), kjer sicer prevladujejo sodobna sproščeno-športna oblačila, a so navadno skladna in uporabljena na način, da sugerirajo zlasti urejenost. Oblačila Fehtarjev so temu nasprotno izrazito nagnjena v smer, ki konotira rock kulturo: usnjene jakne, sončna očala, kavbojke in podobno.

Še ena prвина, ki jo je mogoče razbrati iz objav Fehtarjev, je energija: objav je veliko, člani zasedbe so na fotografijah ves čas »v akciji«, barve so dinamične, fonti eksplozivni in podobno.

Če poskušamo vse omenjene elemente povzeti, bi lahko zapisali, da objave ansambla Fehtarji na družbenih omrežjih v prvi vrsti sugerirajo zabavo, užitek, hec in skupnost (ansambla in njihovega občinstva), pri čemer ni nepomembno, da so vse te vrednote podane v dinamičnem vizualnem jeziku, ki komunicira energičnost, predvsem pa prej kot na tradicionalistično narodnozabavno glasbo spominja na kulturo pop ali celo rock glasbe.

Modrijani

Modrijani so že dolgo najbolj priljubljena, verjetno pa tudi komercialno najuspešnejša slovenska narodnozabavna zasedba. Med njihovimi zaslugami je tudi popularizacija kombinacije narodnozabavne glasbe z glasbenimi, vsebinskimi, ikonografskimi, vizualnimi in z drugimi značilnostmi *mainstream* popa.

V obravnavanem obdobju so Modrijani objavili 12 Instagram storyjev, štiri objave na Instagram feedu, petkrat pa so na Facebook feedu tudi delili objave svojih oboževalcev, ki so ansambel označili. Številčno objav ni toliko, kot jih je pri Fehtarjih, še vedno pa jih je precej in so tudi skrbno zasnovane, tako da skupina na tej ravni pušča vtis izrazitega profesionalizma.

Konkretno na vrednoto profesionalizma napeljujejo naslednje značilnosti objav Modrijanov: oblikovna dodelanost (kakovostne fotografije, lepo postavljeni komentarji, skrbno izbrani fonti in ozadja, komunikativno zasnovana vabila na dogodke itn.), premišljena odmerjenost objav (preveč objav lahko tudi odbije), razpršenost objav po različnih platformah, neponavljanje objav med platformami, vključevanje aktivnosti oboževalcev, objavljanje različnih šal in življenjskih modrosti, ki Modrijane predstavljajo kot veliko več kot samo glasbeno zasedbo (na tej ravni delujejo kot neke vrste stroj za vse vrste zabave oziroma kot življenjski

zaupnik), kvizi (»Iz katere naše pesmi so ti verzi?«) in podobno. Pri vključevanju objav oboževalcev gre za deljenje objav, ki jih na temo Modrijanov na Facebooku objavljajo oboževalci sami (na primer: »Rada poslušam te lepe melodije« z označbo na skupino), pri čemer ta prvina napeljuje tudi na naslednji izstopajoč pomen-ski poudarek pri aktivnosti Modrijanov na družbenih omrežjih: ljudskost. Omenjeno deljenje objav namreč sugerira, da oboževalci aktivno sodelujejo pri projektu »Modrijani«, skratka, da zasedba samo izraža občutenja posameznikov v vsakdanjem življenju, pri čemer tudi ne smemo spregledati, da je tudi večina objav Modrijanov samih zasnovana na način, da se vsaj toliko kot na glasbenike osredinjajo tudi na občinstvo, ki z glasbeniki pleše, poje, čuti in podobno.



Slika 9.5. Življenjska modrost (javna Instagram stran Ansambla Modrijani, zajem zaslona, 2024).

Še en izstopajoč vsebinski poudarek v objavah Modrijanov je novodobniška duhovnost. Ta se kaže v različnih komentarjih in navsezadnje besedilih zasedbe, predvsem pa v tej smeri izstopa že omenjeno redno objavljane različnih življenjskih modrosti, ki z glasbo oziroma Modrijani nimajo neposredne zveze. Primer je objava »za dobro jutro« iz 10. oktobra, pri kateri je na ozadju velikega srca zapisano: »Živimo samo za to, da bi odkrivali lepoto. Vse drugo je oblika čakanja« (avtorstvo teh modrosti je neznano). Naslednji vsebinski poudarek, ki ga je v objavah mogoče razbrati, je vrednota pridnosti. Ob sledenju aktivnosti zasedbe na družbenih omrežjih se namreč poraja vtis, da so fantje na vseh straneh: na radiih, televizijah, koncertnih odrih, družbenih platformah, studiiah in podobno,

da so skratka zelo delavni in iz sebe iztiskajo zadnje atome moči, da bi svojim oboževalcem le zagotovili čim več zabave. S tem zadnjim je sicer povezan še en izstopajoč vsebinski poudarek, ki ga razbiramo, in sicer ‚žur‘: v storyjih prevladujejo prizori z nastopov z ekstatičnim občinstvom, zgovorni pa so tudi številni pripisi objavam, ki veskozi poudarjajo, kako velik »žur« znajo člani zasedbe narediti (na primer »vriskaaaaaj!«). Ali pa reklame za prihajajoče nastope s posnetki iz prejšnjih, ki jih spremljajo komentarji: »A bi se radi tako zabavali to soboto?«, »Na Vrhniki bo nor žur – bodite to soboto z nami!« in podobno. Čisto na koncu ugotavljamo, da objave Modrijanov sugerirajo tudi energičnost oziroma energijo: objav je veliko, vizualno so dinamične, člani zasedbe so na fotografijah in posnetkih vedno aktivni in podobno.



Slika 9.6. Napoved koncerta (javna Instagram stran Ansambla Modrijani, zajem zaslo-na, 2024).

V seštevku se torej aktivnosti Modrijanov na družbenih omrežjih vrtijo zlasti okrog različnih označevalcev profesionalizma, ljudskosti, novodobniške duhovnosti, pridnosti in žura.

Vzrock

Vzrock je razmeroma mlada zasedba, ki pa je z vrsto uspešnic že pritegnila precej pozornosti. Glede na to, da se močno spogleduje s konvencijami pop glasbe in estetike, s katero očitno poskuša nagovarjati zlasti mlajšo populacijo, bi bilo pri-

čakovati, da bo na družbenih omrežjih zelo aktivna, vendar to ni tako: v obravnavanem obdobju so Vzrockovci objavili samo štiri Facebook storyje, ki so tudi bolj ali manj le razmeroma preproste promocije za njihove koncerte. V enem primeru gre za delitev podatkov o možnosti nakupa vstopnic (posnetek internetne strani Eventima), v drugem delitev objave o koncertu z Instagram profila veselica_radar, v dveh primerih pa so v ospredju člani zasedbe, oblečeni v sodobna (športno-neformalna oblačila) oblačila, ki oboževalce nagovarjajo k obisku z nekaj obveznimi podatki o lokaciji in prodaji vstopnic ter pripisi, kot so: »ja, žiuuuuuur!«, »see you soon«, »Banda! Gremo smučat?« (koncert je bil ob vznožju Krvavca) in podobno.



Slika 9.7. Napoved koncerta (javna Instagram stran Ansambla Vzrock, zajem zaslona, 2024).

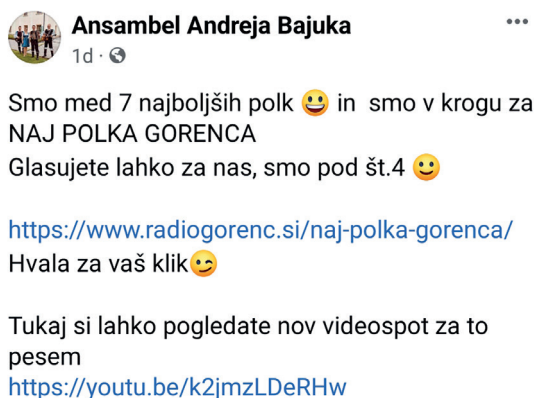
Skladno s tem sklepamo, da je osrednji vsebinski poudarek pri aktivnostih Vzrocka na družbenih omrežjih promocija, pomemben pa je tudi detajl z ene izmed deljenih fotografij, na kateri je v ozadju videti množico navdušenih obiskovalcev koncerta. Ta motiv namreč skupino umešča tudi v pomenski okvir žura (fotografija sugerira, da so znajo fantje naredili odlično zabavo), k tovrstnim veseljaškim poudarkom pa prispevajo tudi že omenjeni igrivi (neformalni, duhoviti) pripisi k fotografijam, narejeni z nekonvencionalnimi fonti. Posnetek skupine z množico navdušenih oboževalcev v ozadju in neformalni nagovori (»Banda?« itn.) zasedbo tudi konstruirajo kot ljudsko – kot da so fantje »eni izmed nas«.

Ključni vsebinski poudarki so torej promocija, žur in ljudskost.

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

Ansambel Andreja Bajuka

Ansambel Andreja Bajuka je bil na družbenih omrežjih v obravnavanem obdobju aktiven samo enkrat. Gre za objavo novice v Facebook feedu, da se je ansambel s svojo skladbo uvrstil med sedem najboljših polk in je v krogu za »Naj polko Gorenca«.⁶⁹ Objava je preprosto besedilo s povezavo na glasovanje in skladbo, tako da iz redkega udeleženja, zadržanega oblikovalskega pristopa (objava je brez fotografij in tudi sicer vizualno zelo neekspresivna) in iz preproste informativne vsebine sklepamo, da je osrednji vsebinski poudarek Ansambla Andreja Bajuka na družbenih omrežjih vsesplošna konservativnost.



Slika 9.8. Promocijska objava (javna Facebook stran Ansambla Andreja Bajuka, zajem zaslona, 2024).

Ansambel Dar

Tudi Ansambel Dar je imel v obravnavanem obdobju samo eno objavo v Facebook feedu. Gre za napoved igranja na poroki z besedilom: »Ohceeeet v petek. Vrhunsko. Ženina že imamo« (z dodanimi emotikoni sreče in ljubezni). Dodana je tudi fotografija članov ansambla z ženinom, pri čemer je ta oblečen v klasično moško obleko, člani zasedbe pa v narodne noše (z dodanimi sončnimi očali v laseh). Člani ansambla imajo v rokah tudi glasbila, pri čemer še posebej izstopa harmonika na desni strani posnetka. Na vseh obrazih se izrisujeta sreča in veselje, tako da iz povedanega sklepamo o naslednjih dveh izstopajočih vsebinskih poudarkih: tradiciji (redke objave na družbenih omrežjih, poroka, narodne noše, harmonika in podobno) in veselju (zabava).

⁶⁹ Gre za Radio Gorenc.



Slika 9.9. Promocijska objava (javna Facebook stran Ansambla Dar, zajem zaslona, 2024).

SKLEP

Analiza šestih izbranih narodnozabavnih ansamblov kaže na različne pristope k udejstvovanju na družbenih omrežjih. Na eni skrajnosti so zasedbe, ki so na družbenih omrežjih prisotne v omejenem obsegu, saj delijo samo tiste najpomembnejše novice v povezavi s svojimi dejavnostmi, svojih objav oblikovalsko ne dodelujejo in pri svojih aktivnostih tudi uporabljajo predvsem konvencionalne platforme (v prvi vrsti Facebook feed, ki v svetu družbenih omrežij velja za tako rekoč starinsko platformo). V našem vzorcu sta to Ansambel Andreja Bajuka in ansambel Dar, za katera se tudi pri svojem glasbenem udejstvovanju močno držita estetskih konvencij, ki jih povezujemo s »klasično« slovensko narodnozabavno glasbo:⁷⁰ durovske melodike, nastopov v narodnih nošah, tematske in ikonografske osredinjenosti na podeželje, nostalgичnosti, domačijskosti in podobno. Na drugi skrajnosti ansamblu ubirajo ravno nasprotno pot: aktivnost na družbenih omrežjih razumejo ne le kot sredstvo obveščanja, ampak tudi kot pripomoček za oblikovanje dolgoročne identifikacije poslušalcev z zasedbo. Njihove objave so posledično pogoste in raztresene po zelo različnih platformah, predvsem pa so skrbno domišljene, lepo oblikovane in sledilce nagovarjajo tudi z zelo različnimi vsebinami, ne le z informacijami o nastopih in podobno (videli smo, da Modrijani objavljajo tudi šale, življenjske modrosti, objave oboževalcev in podobno). V

⁷⁰ S tem nazivom označujemo standard, ki so ga vzpostavili Ansambel bratov Avsenik in njegovi posnemovalci; za bolj podrobno opredelitev glej: Stanković, 2021, str. 28.

našem vzorcu v to smer izstopajo Modrijani in Fehtarji, pri čemer ni nepomembno, da sta to zasedbi, ki se s svojo glasbo in estetiko od narodnozabavne klasike vsaj nekoliko oddaljujeta in vključujeta različne slogovne prvine mainstreama popa (ali celo rocka). Dve preostali zasedbi, ansambla Upanje in Vzrock, sta nekje vmes, tj. aktivni na družbenih omrežjih, vendar ne preveč in tudi ne pretirano zavzeto (ali domišljeno), tako da iz zapisanega sklepamo o izrazitem kontinuumu v povezavi z aktivnostmi na družbenih omrežjih, ki pa ni poljuben: med zelo aktivnimi na družbenih omrežjih so zlasti ansambli, ki se glasbeno pa tudi motivično in ikonografsko približujejo konvencijam popa, med pasivnejšimi pa ansambli, za katere se zdi, da se močno oklepajo konvencij t. i. klasične narodnozabavne glasbe.

Skladno z zapisanim sklepamo, da se je slovenska narodnozabavna glasba razdelila na dva večja podžanra, pri čemer prvega zaznamuje zlasti hibridizacija s popom, drugega pa tradicionalistično vztrajanje pri konvencijah klasične narodnozabavne glasbe. Tovrstna distinkcija med hibridno in tradicionalistično narodnozabavno glasbo je sicer idealnotipska: kot smo videli zgoraj, obstajajo tudi zasedbe, ki so nekje vmes, predvsem pa ne smemo pozabiti, da je bila naša raziskava narejena na majhnem vzorcu, iz katerega težko sklepamo o zelo trdnih povezavah. Ne glede na to pa omenjena diferenciacija ni nepomembna, saj se je povezava med hibridizacijo in tradicionalizmom ter aktivnostmi na družbenih omrežjih pokazala v zelo jasnih potezah, poudarjeno razliko med hibridnimi in tradicionalističnimi ansambli pa smo identificirali tudi že v prejšnji raziskavi, v kateri smo analizirali simbolni imaginarij sodobnih slovenskih narodnozabavnih ansamblov (gl. Stanković, 2021, str. 119–123).

Če pogledamo vsebinske poudarke, ki smo jih razbirali v objavah, lahko ugotovimo, da analizirane zasedbe povezuje bolj ali manj samo en sam motiv, in sicer ljudskost; objave na različne načine poudarjajo, da so glasbeniki del skupnosti, da govorijo v njenem imenu in izražajo njena občutenja. V tej povezavi se celo zdi, da se analizirane zasedbe promovirajo kot neke vrste novodobni ljudski glasbeniki, ki ne stojijo nad skupnostjo, ampak so del nje, pri čemer ta poudarek vizualno izražajo zlasti s svojimi podobami pred množicami občudovalcev oziroma med njimi (posnetki evforičnih vrhuncev koncertov, selfiji z oboževalci oziroma s podporniki in podobno).

Vsi drugi vsebinski poudarki so neenakomerno raztreseni med zasedbami, vseeno pa lahko tudi na tej ravni razberemo vsaj zametke koherentnega vzorca. Gre za podrobnost, da pri ansamblih, za katere smo ugotovili, da se držijo estetskih konvencij narodnozabavne klasike in da tudi na družbenih omrežjih niso pretirano

aktivni (Ansambel Andreja Bajuka in Ansambel Dar), med tematskimi motivi prevladujejo sklici na tradicijo, mogoče tudi na »stare dobre čase«, medtem ko pri zasedbah, ki svojo glasbo hibridizirajo s popom (Modrijani in Fehtarji), prevladuje poudarek na žuru: zabavi, sposobnosti ansambla, da občinstvo spravi v stanje evforičnega veselja, in podobno. Zanimivo pri tem je, da so ti poudarki razvidni tudi pri Ansamblu Upanje in Vzrocku, ki smo ju sicer umestili nekje na sredino med bolj tradicionalistično usmerjene zasedbe na eni strani in hibridno na drugi, tako da bi lahko celo tvegali trditev, da je žur poleg ljudskosti najbolj izstopajoč motiv v analiziranem vzorcu oziroma – še bolj intrigantno – da je v slovenski narodnozabavni glasbi v zadnjih desetletjih prišlo od izrazitega motivičnega zasuk, pri čemer je hrepenenjsko strukturo, ki je zaznamovala narodnozabavno klasiko (hrepenenje po idilični skupnosti, domovini, domačih krajih, po naravi in podobno), zamenjal imperativ zabave za vsako ceno (ki ga, mimogrede, zelo lepo povzema tisti obvezni »ija-ija-o« na veselicah).

Zanimivo vprašanje pri vsem skupaj je, kaj nam imperativ ‚žura‘ pove o sodobni narodnozabavni glasbi na splošno. Na tem mestu seveda ne bi želeli idealizirati nostalgije, ki je bila prevladujoč motiv pred tem, saj je tudi ta lahko problematična (hrepenenje po domnevno idiličnem *gemeinschaftu* ima lahko v kompleksnih modernih družbah problematične politične učinke), toda zahteva po nenehnem žuru, ki jo prepoznavamo v objavah večine obravnavanih zasedb, tudi ni nedolžna: če ne drugega, narodnozabavno glasbo reducira na cenen eskapizem, pri katerem ni pomembno, ne kaj, ne kako, samo da se zabavamo. To ima seveda tudi zelo problematične politične implikacije.

V seštevku zapisanega ugotavljamo, da potencialne novih družbenih omrežij polno izkoriščajo samo Modrijani in delno tudi Fehtarji. Njihove strategije namreč spodbujajo občinstvo k intenzivni identifikaciji z glasbeniki, ki presega preprosto raven poslušanja njihove glasbe oziroma obiskovanja njihovih koncertov. Druge zasedbe so v tem pogledu manj spretni (ali angažirane), kar pri tistih najbolj zadržanih povezujemo tudi z njihovo bolj tradicionalistično vrednostno orientacijo. Kljub vsem razlikam v pristopih k upravljanju družbenih omrežij pa analizirane zasedbe povezujeta dva izrazita vsebinska poudarka: ljudskost in žur. Ključno pri tem je, da ta prvi element, ljudskost, sodobne narodnozabavne zasedbe – tudi tiste bolj hibridne – močno povezuje z narodnozabavno klasiko, drugi pa jih od nje oddaljuje, tako da imamo pri vsem skupaj opravka z zanimivo povezavo novega in starega, ki sugerira, da sodobna narodnozabavna glasba ni več glasba posameznikov, ki se ob izzivih modernosti nostalgичno obračajo v idealizirano preteklost, ampak glasba tipično sodobnega subjekta, ki se želi po napornem tednu samo zabavati, pri čemer je od časov Avsenikov in drugih ‚klasikov‘ ostalo samo to, da

mora biti ta zabava v skupnosti oziroma povezana s skupnostjo. Zadnje napeljuje na sklep, da so sodobne narodnozabavne zasedbe kljub svojemu morebitnemu spogledovanju z glasbenimi, vsebinskimi in z ikonografskimi konvencijami *mainstream* popa v osnovi še vedno močno zavezane eni izmed osrednjih tradicionalističnih vrednot, skupnosti, le da je zdaj očitno pomembno, da se ta skupnost zabava – žurira.

Vse to so seveda pomembne in zanimive ugotovitve, toda kako jih povezati z našim izhodiščnim vprašanjem o delovanju slovenskih narodnozabavnih glasbenikov na družbenih omrežjih? Iz zapisanega lahko verjetno sklenemo dvojje. Prvič, slovenska narodnozabavna glasba v 21. stoletju očitno ni več tako zelo koherenten glasbeni žanr, kot je bila v časih narodnozabavne klasike, tako da glasbeniki tudi k selitvi v novo digitalno okolje očitno pristopajo na različne načine: tisti, ki žanr posodablajo s pomočjo vključevanja različnih vsebinskih in slogovnih prvin sodobnega popa, so na družbenih omrežjih veliko agilnejši in navsezadnje uspešnejši kot tisti, ki vztrajajo pri vsebinskih in slogovnih prvinah klasike. Skladno s tem lahko ugotovimo, da o uspešnosti prehajanja slovenske narodnozabavne glasbe na digitalni oblak težko govorimo počez, saj so zasedbe zelo različne in k vprašanju digitalnega prehoda pristopajo tudi na zelo raznovrstne načine, pri čemer nikakor ni nepomembna podrobnost, da se nezanemarljiv del narodnozabavnih glasbenikov na družbenih omrežjih očitno znajde zelo dobro. In drugič, rezultati semiološke besedilne analize kažejo, da ob prehajanju slovenske narodnozabavne glasbe na družbena omrežja prihaja do zanimivih pomenskih premestitev. Med najpomembnejšimi je odmik od izrazite hrepenenjske strukture in nostalgije po idealizirani predmoderni skupnosti, ki sta močno zaznamovali slovensko narodnozabavno klasiko, v smer vsesplošnega poudarjanja žura. Vprašanje je le, ali so ti novi vsebinski poudarki posledica digitalnega prehoda ali pa gre pomenske premestitve, ki izhajajo iz drugih družbenih, ekonomskih in iz kulturnih kontekstov, ki na sodobno narodnozabavno glasbo vplivajo vzporedno s procesi digitalizacije. Na podlagi rezultatov analize na to težko odgovorimo. Čez palec bi verjetno lahko zapisali, da gre zlasti za pomen kontekstov, v prvi vrsti za pritisk trga, saj se zdi, da je med glasbeniki razširjeno prepričanje, da bodo uspešni, samo če bodo imeli ugled nekoga, ki zna narediti dober žur, toda stvari so lahko tudi kompleksnejše. Lahko gre na primer za součinkovanje trga in zakonitosti novih družbenih medijev, saj se na zadnjih še posebej dobro obnesejo podobe veseljačenja, prešernih obrazov in ekstatičnih poslušalskih množic.

Ugotovitve o nezanemarljivih spremembah vsebinskih poudarkov v sodobni slovenski narodnozabavni glasbi pa niso pomembne le same po sebi. Narodnozabavna

glasba je namreč v Sloveniji izjemno priljubljen žanr, ki ga velik del poslušalcev razume celo kot glasbeni izraz slovenske nacionalne identitete par excellence (Stanković, 2015), tako da lahko o omenjenih premikih razmišljamo tudi v odnosu do teh širših družbenih struktur in označevalnih procesov. V mislih imamo dvoje. Prvič, vsebinski poudarek na žuru za vsako ceno v praksi pomeni, da se slovenska narodnozabavna glasba vsaj v nekaterih segmentih premika v smer lahkotnega eskapizma oziroma nezahtevne glasbene forme, ki služi zlasti trenutnemu oddihu – pobegu – od napornih delovnih ritmov v pogojih visokokompetitivnega neoliberalnega družbenega reda. V tem kontekstu je njeno družbeno funkcijo vedno težje razlikovati od funkcije, ki jo ima po klasični Adornovi definiciji komercialna popularna glasba na splošno (gl. Adorno, 1996, str. 206–208). In drugič, močni poudarki na žuru oziroma zabavnem, ki smo jih razbrali v vzorcu, nakazujejo možnost rekonstrukcije slovenske nacionalne identitete na splošno. Ta je navsezadnje tradicionalno opredeljena kot bolj ali manj tragična struktura,⁷¹ kar v praksi pomeni, da bi lahko pomenske preместitve, ki smo jih identificirali v analizi, nakazovale na zanimiv premik v smeri veliko lahkotnejšega konstrukta slovenskosti – nekako v smislu, da danes slovenskost zaznamujejo zlasti veseljačenje, družabnost, lahkoten humor in podobno. Tudi v tem primeru je seveda vprašanje, kaj je vzrok in kaj posledica (ali je zabavljaska narodnozabavna glasba odraz sprememb v širšem slovenskem kulturnem registru ali pa so, nasprotno, te spremembe posledica avtonomnega razvoja glasbenega žanra, pri čemer glasbeniki na trgu skoraj morajo slediti imperativom zabavnega), vseeno pa ti premiki niso nepomembni, pri čemer nikakor ne smemo odmisлити možnosti, da nanje vplivajo tudi strukturne omejitve družbenih omrežij. Zadnja so namreč v pomembni meri oblikovana na način, ki spodbuja boj za digitalno pozornost, kar v praksi pomeni, da se dobro obnesejo zlasti glasne, zabavne, smešne, prikupne in druge podobne vsebine, medtem ko je bolj melanholične – kaj šele tragične – pomenske strukture težko prevesti v atraktivne objave na družbenih omrežjih.

Pripravek je dopolnjena različica naslednjega članka, STANKOVIĆ, Peter (2023): Slovenske narodnozabavne zasedbe na družbenih omrežjih. Dve domovini: razprave o izseljenstvu, 58, str. 59–78.

⁷¹ Narod, ki so ga v preteklosti zatirali drugi narodi; narod, ki ne zna ceniti svojih umetnikov, tako da ti navadno tragično propadejo; narod, ki ga usodno zaznamuje patološki *Kulturkampf* med svetovnonazorsko levico in desnico; narod kmetov in delavcev, ki jim ob trdem delu življenje polzi skozi prste in ki jim je edino razvedrilo pijača v lokalni gostilni (to je podobno, ki jo je v pomembni meri ustvarila slovenska predvojna realistična literatura in jo je dolgo reproduciral tudi slovenski film) itn.

LITERATURA IN VIRI

- ADORNO, Theodor W. (1996): On popular music. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): *On Record: Rock, Pop & the Written Word*, str. 197–209. London: Routledge.
- ARLI, Denni (2017): Does social media matter? Investigating the effect of social media features on consumer attitudes. *Journal of Promotion Management*, 23 (4), str. 521–539.
- BARKER, Chris (2000): *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage Publications.
- BARTHES, Roland (2000): Myth today. V: Sontag, Susan (ur.): *A Roland Barthes Reader*, str. 93–149. London: Vintage.
- BOYD, danah (2008): Why youth (heart) social network sites: the role of networked publics in teenage social life. V: Buckingham, David (ur.): *Youth, Identity, and Digital Media*, str. 1–26. Cambridge: MIT Press.
- (2010): Social network sites as networked publics: affordances, dynamics, and implications. V: Papacharissi, Zizi (ur.): *Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, str. 39–58. London: Routledge.
- BRITANNICA. Folk music. Dostopno prek: <https://www.britannica.com/art/folk-music> (4. 3. 2022).
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1997): *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH.
- DUPONT, Tyler (2020): Authentic subcultural identities and social media: American skateboarders and instagram. *Deviant Behaviour*, 41 (5), str. 649–664.
- FÜRSICH, Elfriede (2009): In defense of textual analysis. *Journalism Studies*, 10 (2), str. 238–252.
- HAYNES, Jo in Lee MARSHALL (2018): Beats and tweets: social media in the careers of independent musicians. *New Media & Society*, 20 (5), str. 1973–1993.
- JARVEKÜLG, Madis in Patrik WIKSTRÖM (2021): The emergence of promotional gate-keeping and converged local music professionals on social media. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 28 (3), str. 1–18.
- KHAMIS, Susie, Lawrence ANG in Raymond WELLING (2017): Self-branding, 'micro-celebrity' and the rise of social media influencers. *Celebrity Studies*, 8 (2), str. 191–208.
- LAZWORLD. Internet marketing terminology. Dostopno prek: <https://lazworld.com/glossary.php> (16. 4. 2019).
- SALO, Jari, Mikko LANKINEN in Matti MÄNTYMÄKI (2013): The use of social media for artist marketing: music industry perspectives and consumer motivations. *International Journal on Media Management*, 15(1), str. 23–41.
- SCOLERE, Leah, Urszula PRUCHNIEWSKA in Brooke Erin DUFFY (2018): Constructing the platform-specific self-brand: the labor of social media promotion. *Social Media*

- + Society, 4(3), str. 1–11. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1177/2056305118784768> (25. 6. 2024).
- SHARMA, Kirti in Praval KUMAR (2016): Tuten, Tracy I. and Solomon, Michael R.: Social Media Marketing. *Vision, Gurgaon*, 22 (2), str. 241–242.
- SORONEN, Anne in Anu KOIVUNEN (2022): Platformed intimacies: professional belonging on social media. *European Journal of Cultural Studies*, 25 (5), str. 1–17.
- STANKOVIĆ, Peter (2015): Rustic obsessions: the role of Slovenian folk pop in the Slovenian national imaginary. *International Journal of Cultural Studies*, XVIII (6), str. 645–660.
- STANKOVIĆ, Peter (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: Založba FDV.
- STOKES, Jane (2008): *How to do Media and Cultural Studies*. Los Angeles: Sage Publications.
- SUJON, Zoetanya (2021): *The Social Media Age*. Los Angeles: SAGE.
- TUTEN, Tracy I. in Melanie MARKS (2012): The adoption of social media as educational technology among marketing educators. *Marketing Education Review*, 22 (3), str. 201–214.
- VAN DIJCK, José (2013): 'You have one identity': performing the self on Facebook and LinkedIn. *Media, Culture & Society*, 35 (2), str. 199–215.
- VERBOORD, Marc in Sharon VAN NOORD (2016): The online place of popular music: exploring the impact of geography and social media on pop artists' mainstream media attention. *Popular Communication*, 14 (2), str. 59–72.
- VESELJAK. Fehtarji, muzikanti iz več ansamblov so združili moči! Dostopno prek: <https://veseljak.si/novice/5ede9817615b0/fehtarji-fantje-z-vseh-ansamblov-so-zdruzili-moci> (31. 10. 2022)
- ZWICK, Detlev in Alan BRADSHAW (2016): Biopolitical marketing and social media brand communities. *Theory, Culture & Society*, 33 (5), str. 91–115.

10.

,NOVA FOLKLORA' – NEOTRADICIONALIZEM
KOT ENA IZMED OBLIK KULTURNE LOGIKE
POSTSOCIALISTIČNE TRANZICIJE

Mitja Velikonja



*Please play me a peaceful tune or I'll have a revolution on my hands!*⁷²

Vodja železničarskega delovnega taborišča na Divjem zahodu
gostujočemu harmonikašu, ki naj bi zabaval delavce v
vesternu *Night Passage* (režija James Neilson, 1957)

Teoretik kulture Fredric Jameson je zdaj že klasično študijo o postmodernizmu podnaslovil in razložil kot 'kulturno logiko poznega kapitalizma'. Objavljena je bila prav v prelomnem letu polpretekle zgodovine, leta 1991, kot bi hotela pov-

⁷² Prosim, zapoj mi mirno pesem ali pa bom imel opravka z revolucijo!

zeti in končati razprave o tej povojni kulturni in ideološki paradigmi ter pripraviti teren za novo, prihajajočo. Skupaj s koncem relativne hladnovojnovske homeostaze, z začetkom digitalne revolucije in na splošno z vsestranskimi globalnimi spremembami se spreminja tudi način produkcije, 'kapitalizem 21. stoletja' (Piketty, 2015), najpogosteje označen kot neoliberalizem. Njegova sopotnica je – da ostanem pri Jamesonovi terminologiji – nova kulturna logika. Naslednica postmoderne v dozdajšnji znanstveni literaturi še nima uveljavljenega imena; različni avtorji govorijo o 'digitalni moderni', 'tekoči moderni', 'mnogoterih modernah', 'novi moderni', 'psevdomoderni', 'altermoderni', 'avtomoderni', o 'postpostmoderni'. Za potrebe tega poglavja ostajam pri najbolj uveljavljenem, 'metamoderna' kultura.⁷³ Tako kot vse dozdajšnje globalne kulturne logike pridobiva na različnih koncih sveta različne pojavnne oblike, odvisne od lokalnih ideoloških, političnih, družbenih in ne nazadnje tudi kulturnih specifik. Zdi se mi teoretsko in empirično izjemno uporabna v razumevanju in raziskovanju namerne folklorizacije oziroma tradicionalizacije kulturne sfere v postsocialističnih družbah, tudi slovenske.

Novo metamoderno kulturno logiko je treba razumeti v kontekstu res korenite politične in gospodarske restrukturacije v zadnjih tridesetih, štiridesetih letih ter skupaj z dvema zmagovitima ideološkima paradigama posttotalitarnega 21. stoletja,⁷⁴ ki to novo situacijo upravičujeta. Prva med njima je – na političnem in ekonomskem področju – neoliberalizem. Ta temelji na popularni tezi o 'koncu zgodovine'⁷⁵ ter globalni zmagi kapitalizma in parlamentarne demokracije po 'času skrajnosti', kot je 20. stoletje krstil Eric Hobsbawm. Namesto komunizma, kot je pričakoval Marx, je postala 'rešena uganka zgodovine' Fukuyamina 'liberalna demokracija', kateri naj ne bi bilo alternative, pika (oziroma, thatcherjansko, TINA). Prihodnosti torej ni več, vsa je že tu, v ideoloških in političnih meandrih novega neoliberalnega kapitalizma: to so ekonomizem (primat tržnih zakonitostmi nad vsem drugim), odprtost trga, individualna iniciativa, demontaža socialne države, globalizacija (s pravim izrazom vesternizacija in neokolonializem),

⁷³ Metamoderno kulturo in umetnost razumem v okviru širše teorije metamodernizma, ki obsega tudi druga področja družbenega življenja; več v enem zgodnejših prispevkov kulturologov Vermeulena in van den Akkerja (2010). Sam sem to teorijo apliciral na preučevanje političnih grafitov (Velikonja, 2022, zlasti str. 277, 278).

⁷⁴ Ideološki termini in tujke so v celotnem poglavju pisani v poševnem tisku.

⁷⁵ Teza, da smo na robu dozdajšnjega, seveda nič novega, na kar nas opozarja že Walter Benjamin (2002, str. 545): »Vsaka doba do zdaj se je na svoj ekscentričen način počutila kot 'sodobna' in je bila prepričana, da stoji čisto na robu prepada«.

na naših tleh tudi protikomunizem, evropeizacija, protibalkanizem itn.⁷⁶ ter seveda pripadajoči popkulturni pluralizem, če ne ogroža delovanja te nove oblike kapitalizma – 'kulturna industrija', da uporabim uveljavljeno oznako. Druga glavna ideološka paradigma, etnonacionalizem, prevzema družbeno in kulturno področje, opravičuje pa jo razvpita Huntingtonova teza o 'spopadu civilizacij'. Ta vprašanja ekonomskih, razrednih, rasnih, spolnih in drugih družbenih hierarhij učinkovito zamegljuje s potenciranjem nepremostljivosti in inherentne konfliktnosti esencializiranih kulturnih razlik. Etnonacionalizem se cepi v različne ideološke in politične oblike, ki v nasprotju z neoliberalno ekonomsko in popkulturno odprtostjo ter obsesivnim individualizmom poudarjajo nacionalno homogenost, zgodovinsko avtohtonost, kulturni purizem, nazorsko zaprtost, verski integritizem⁷⁷ in organski kolektivizem.



Slika 10.1. Nalepka, Nova Gorica (arhiv avtorja, 2018).

Ideologija deluje s pozicije resnice, dejanskosti, nujnosti in naravnosti, kar velja tudi za neoliberalizem in etnonacionalizem. Njuna 'neideološkost' se predstavlja kot nadideološka, objektivna, kot dejstvo, in se kot taka popolnoma prilega danes razboznani mantri enačenja in zavračanja *treh totalitarizmov* 20. stoletja – nacizma,

⁷⁶ Več o 'neoliberalni preobrazbi' sodobnih družb gl. v McGuigan, 2016, str. 25–42 in ter v knjigi sociologinje kulture Ksenije Vidmar Horvat (2018, str. 21–44).

⁷⁷ Enačenje verske in etnične identitete.

fašizma in komunizma.⁷⁸ Najsplošneje rečeno, sta neoliberalizem in etnonacionalizem, posebej v postsocialističnih tranzicijskih družbah, v praktičnem smislu komplementarni ideologiji in konsekventno politiki, čeprav sta videti v teoretskem smislu izrazito nasprotni, celo sovražni. Prvi s svojo (gospodarsko) odprtostjo na tihem potrebuje drugega s svojo (kulturno) zaprtostjo kot koncept delovanja povezane dihotomije shizofrenije in paranoje, kot sta že v osemdesetih razlagala Deleuze in Guattari (2005). Neoliberalna ideologija temelji na deteritorializaciji, etnonacionalna na teritorializaciji; prva na kapitalistični globalizaciji, druga na predkapitalistični plemenskosti in lokalizmi; prva na inovaciji, druga na dediščini; prva na meritornosti in podjetniški iniciativi, druga na prirojenih in narojenih hierarhijah; prva je ekonomistična in tehnokratska, druga je kulturalistična in organicistična.⁷⁹

Ti glavni ideološki paradigmi sooblikujeta novo metamoderno kulturno logiko. V njej neproblematično sobivajo izključujoče se skrajnosti, ki ne tvorijo končnih dialektičnih sintez, ampak pragmatično vztrajajo v svoji sočasnosti in neukinljivosti. Konkretno, neoliberalni kulturni pluralizem pragmatično koeksistira z etnonacionalnim kulturnim monizmom. Postmoderno dilemo »ali – ali« zamenja neprestano osciliranje med opozicijami s simptomatičnim »in« vmes. Metamoderna kultura omogoča, da smo lahko hkrati sodobni in tradicionalni, urbani in ruralni, globalni in lokalni, odprti in zaprti. Na področju politike obenem ideološko desni in ideološko levi, nazorsko liberalni in socialno konservativni, demokratični in avtorski.⁸⁰ Ta inherentna protislovja v praksi delujejo še kako učinkovito: to dokazujejo iliberalci tipa Putin, Vučić, Erdogan ali Orban (ali kateri drugi potencialni avtokrat znotraj Evropske unije), ki nimajo problemov z gospodarskim liberalizmom, obenem pa zagovarjajo najtrši, celo militantni etnonacionalizem; novi neoliberalni in neokolonialni velesili Kitajski vladajo z jekleno roko komunisti, ki ravno tako budno bedijo nad etnično in kulturno pravšnostjo.

⁷⁸ Vsi trije, pa tudi kolonializem in verski totalitarizem, ki se obsodbi izogneta, seveda še vedno obstajajo, po večini v bolj sofisticiranih in bolj zamegljenih oblikah.

⁷⁹ Vprašanje konkretnih nosilcev oziroma subjektov neoliberalnega kapitalizma kot sistema (re)produkcije ekonomskih in družbenih odnosov ter njihovega strukturnega interesa v tem poglavju namenoma puščam ob strani, saj bi to zahtevalo dodatno obširno analizo. Z njim se ukvarjam le v smislu njegove današnje ideološke dominacije, ki si jo deli skupaj z etnonacionalizmom – in njegovimi nosilci, ki so navadno isti. Lokalni zagovorniki neoliberalizma so v izjavah (in konkretnih dejavnostih) tudi zagovorniki etnonacionalizma: ekonomsko odprtost (svobodni trg) v isti sapi uravnovesijo z etnično zaprtostjo (narodnjaštvom).

⁸⁰ Takšne metamoderne pojave označujejo popolnoma novi politološki pojmi, kot so 'demokratura', 'elastični avtoritarizem' ali 'diktatokracija'.

Na kratko – kar naenkrat vse sodi skupaj, seveda z namenom vladanja. Neoliberalizem in etnonacionalizem brez drugega ne moreta, v zdajšnjih okoliščinah sta to ideološka – in v konkretni praksi politična siamska dvojčka: bolj kot se razvija eden, se tudi drugi, medsebojno se pogojujeta, čeprav sta na videz hudo navzkriž. Drug drugemu sta, althusserjansko rečeno, ustrezna 'ideološka aparata'. Odnos med njima bi lahko opisal kot konfliktni konsenz oziroma 'agonistično konfrontacijo' (Mouffe, 2000, str. 103–117; gl. tudi ibid. 2015, str. 27–34): medsebojno implicitno spodbujajoče rivalstvo, ne pa radikalno nasprotovanje, ki je v prid obema. Neoliberalno gospodarsko opustošenje in politična periferizacija nekdanjih socialističnih družb se kompenzirata s kulturno avtohtonizacijo in z domoljubjem, za kar voljno in promptno poskrbi etnonacionalizem.⁸¹ Posebej je to očitno v tistih delih nekdanjega socialističnega sveta, ki so v tranziciji potegnili najkrajšo.⁸² Da neoliberalizmu in etnonacionalizmu končno le nadenem naličje, ga 'subjektiziram' s skrajnim primerom: na tako imenovanem Zahodnem Balkanu prihaja do »dominacije nacionalizma kot primarnega ideološkega temelja države in prevladujoče politično-ekonomske prakse, katerih primarni namen je bogatenje majhne tolpe državotvornih elit«, pribije kritik balkanske tranzicije Jasmin Mujanović (2018, str. 9).⁸³

NEOTRADICIONALNA KULTURNA REVOLUCIJA

Če torej ni alternative sedanjosti, če ni prihodnosti in če se je postmodernistični prezentizem (in še pred njim modernistični progresizem) izčrpal, je edina možnost razvoja – nazaj, v preteklost. Na Slovenskem so nacionalistični *razumniki* od sredine osemdesetih zagovarjali globoko kulturno tradicionalizacijo kot pogoj za politični, gospodarski in tudi za kulturni preboj *v Evropo*. Vračali naj bi se k *našim praviim koreninam, veri prednikov, nacionalni samobitnosti, nepokvarjenim starim časom, izvirnemu izročilu, izgubljenim vrednotam* itn., torej k nečemu, kar naj bi bili *prej* in od česar naj bi bili nasilno odrezani s stranpotmi, prvič – socializma in drugič – moderniza-

⁸¹ Ne morem kaj, da se ob teh razmislekih ne bi spomnil znamenitih verzov iz pesmi Krisa Kristoffersona »Me and Bobby McGee«, seveda v močni interpretaciji Janis Joplin: »/.../ Freedom is just another word for nothin' left to lose /.../«.

⁸² Razmislek pod črto, ki bi si prav tako zaslužil dodatno analizo: neoliberalna in etnonacionalistična transformacija se je na jugoslovanskih tleh začela že v drugi polovici šestdesetih (torej po 'herojskih' štiridesetih in 'udarniških' petdesetih) ter začela na tiho najedati dominantni ideologiji socialističnega samoupravljanja in multikulturalnosti – do bridkega konca na začetku devetdesetih. Ta postopen proces sijajno analizira kulturni kritik in zgodovinar Darko Suvin (2014).

⁸³ Več o neoliberalističnih politikah v teh perifernih družbah gl. v njegovi knjigi (prav tam, str. 19–20, 102).

cije, kar sovпада s celotnim povojnim obdobjem. Tej usmeritvi so, tudi zaradi širših političnih okoliščin, oportuno sledile druge politične sile in kulturni *mainstream*. Od takrat v političnem in tudi kulturnem simbolizmu Slovencev (spet) mrgoli čebel, žitnega klasja, lip, križev in seveda gora, pri srboritejših tudi panterjev in orlov, *starodavnih slovenskih simbolov*. Kritika tranzicije na Slovenskem imenujeta ta proces ‚gentilizem‘ (Taras Kermauner) oziroma ‚domačijskost‘ (Slavoj Žižek); podobno reduciranje naroda na tradicijo na romunskem primeru pokaže zgodovinarica Katherine Verdery (1996, str. 68–70). Nov ‚žargon pravšnjosti‘, da rečem z Adornom (1972), nova magična beseda postane – tradicija. Ta naj bi se danes morala preprosto *obnoviti* oziroma *vrniti*.



Slika 10.2. Plakat, Ljubljana (arhiv avtorja, 2010).

Neoliberalna in etnonacionalna preobrazba na Slovenskem povzroča, podobno kot drugod po vzhodni in srednji Evropi, kulturno tradicionalizacijo. Na prvi pogled je zares videti, da je novi tradicionalizem mogoče pojasniti kot kulturno regresijo, kot povratak v stare čase, kot preprosto ‚retradicionalizacijo‘. A s tem nehoti spodrsnemo na esencialistični podmeni, da so točno take avtentične podo-be in vrednote preteklosti nekoč zares obstajale. Predpostavka takšnega – namer-no ali nenamerno – prekratkega razmišljanja je, da je pred socialistično revolucijo in radikalno družbeno modernizacijo (ki v slovenskem primeru sovpadata) dejansko obstajala homogena narodna tradicija, ki se zdaj preprosto obnavlja. Zmoti sta najmanj dve. Prvič, zanemarjanje zgodovinskega okvira (o kakšni tradi-ciji je pravzaprav govor, katera se zdaj rekonstruira, vrača, iz katerega obdobja in

področja točno) in zanemarjanje zdajšnjega okvira (kako, kdo, zakaj jo danes obuja in kaj natančno). Ta razlaga zgreši bistvo in retradicionalizaciji dejansko po tihem pritrjuje, ne pa razgali in razgradi.

Druga pomanjkljivost teze o retradicionalizaciji je v popreproščenem dojemanju zgodovine kot linearne kontinuitete, kot racionalne in gradualne evolucije, ki pušča za seboj odslužene oblike miselnih vzorcev in družbene organiziranosti.⁸⁴ A konservativizem je prav tako aktualen pojav kot progresizem, patriarhalizem tako kot feminizem, sekularizacija kot desekularizacija, obsesivni individualizem enako kot različni novi kolektivistni itn.; 'vse civilizacije' in 'vsa barbarstva' so enako sodobna, da parafraziram znano Benjaminovo tezo. Ni naključje, da ostri kritičarki in kritik pojmujejo postsocialistično tranzicijo kot prehod »iz socializma v fevdalizem« (Verdery, 1996, str. 204–228) oziroma kot »refevdalizacijo« (politična teoretika Ágnes Heller (2020, str. 27–28) in Boris Buden (2017)). Zadnji temu doda, da gre za »regresivno reesencializacijo« (Buden, 2014, str. 138) in »represivno infantilizacijo« (prav tam, str. 36). Skratka: otresti se je treba razsvetljskega predsodka o enostranskosti napredka in reduciranju razvojnih težav kot regresij ali kot iracionalnih padcev v preteklost.⁸⁵ Tovrstni povratki niso nikakršna usoda, ampak ena izmed mogočih izbir prihodnosti, vzporedni politični in kulturni sopotniki, ki se ne izključujejo, ampak soobstajajo v medsebojnem agonističnem ravnesju.

Teza mojega prispevka, ki sem ga sicer že večkrat tudi javno predstavljal na predavanjih doma in v tujini in ki povzema diskusije, komentarje in kritike, ki sem jih bil tam deležen, je, da ti pojavi niso nikakršen 'povratak potlačenega', vrnitev v avtentično preteklost.⁸⁶ Ravno nasprotno: gre za novosti, ki jih lahko razumem skladno s širšo družbenoekonomsko in ideološko-politično restrukturacijo zadnjih petintridesetih let. Pojem 'retradicionalizacija' zavaja, saj v tem pojavu ne gre za povratak tradicije, ampak za rojstvo nečesa novega, za 'mlado tradicijo', za 'neotradicionalizacijo' sedanjosti. Zlasti v tranzicijskih družbah dejansko prihaja

⁸⁴ Kritiko tovrstnega dogmatskega pogleda na zgodovino – ter posledično ideologije in konkretnih politik progresivnega razvoja – z vidika materialističnega zgodovinopisja gl. v Benjamin (2007, str. 253–264).

⁸⁵ Tako je zmago nacizma v Nemčiji na primer razlagal njegov ostri kritik, fenomenolog Ernst Cassirer (2007, zlasti v tretjem delu knjige, str. 187–291).

⁸⁶ Govoriti o 'retradicionalizaciji' se mi zdi podobno zavajajoče kot recimo govoriti o *nacionalnem preporodu*, s katerim se označuje zgodnji nacionalizem z začetka ali s sredine 19. stoletja. *Preporod* implicira, da je *narod* nekoč že obstajal in da se zdaj zgolj prebuja – dejansko pa je takrat šele nastal. To pa je osnova nevarni, konstitutivno konfliktni ideologiji avtonimizacije, torej prvobitnosti in posledično izključnih pravic *našega naroda* v primerjavi z drugimi.

do kulturnega obrata na novo – ‚neotradicionalnega obrata‘ –, in ne do preobrata na staro – povratka tradicije. Rečeno v angleščini: gre za *turn*, ne za *return*. Neotradicionalna kultura temelji na pragmatičnem kombiniranju elementov starega z novimi ne na neki poljuben način, ampak s točno določeno ideološko name-ro njegovih nosilcev, zagovornikov, protagonistov. Sam ga razumem, da parafraziram Jamesona, kot specifično in vseprisotno – ne pa tudi edino – obliko kulturne produkcije v okoliščinah postsocialistične tranzicije znotraj širše, globalne meta-moderne kulturne logike. Ponavljam, neotradicionalizem je praktična kulturna posledica družnega delovanja glavnih ideoloških paradig sodobnosti, neoliberalizma in etnonacionalizma.

RAZSEŽNOSTI NOVE TRADICIJE

Čeprav je moje poglavje pregledne narave in se v nadaljevanju ukvarja bolj z vizualnimi stranmi teh fenomenov kot drugi v tej knjigi, ne morem, da ne bi izpostavil nekaterih najbolj simptomatičnih primerov neotradicionalizma v glavnih kulturnih tokovih (slovenske) tranzicije. Njihova privlačna preproščina odkriva njihove globlje ideološke razsežnosti in ambicije. Nekatere med njimi sem podrobneje raziskal v svojih prejšnjih, precej bolj empiričnih študijah (Velikonja, 2009; 2013). Naj začnem s primerom iz oblačilne kulture. Ideologija *približevanja* Slovenije Evropski uniji, *evropeizacija* oziroma *evroza*, kot sem jo sarkastično poimenoval (2005), je v vizualni propagandi temeljila na dihotomiji podob evropske sodobnosti in slovenske zaostalosti. Naj povzamem tipično sceno iz neke brošure: sodobno oblečen *Evropejec* se sreča z v *narodne noše* odeto (seveda plavalaso) Slovenko in Slovencem. Urbana Evropa iz 21. stoletja naleti na ruralno Slovenijo iz 19. stoletja. Zelo podobno je bilo, kot mi je uspelo raziskati, v vizualni govorici drugih takratnih prihodnjih članic.⁸⁷ Napredek, *vstop v Evropo*, je bil torej prikazan kot povratek k starim, esencializiranim nacionalnim kulturam. Ideološka struktura turbofolka, glasbene spremljave postsocialistične tranzicije v vseh svojih oblikah, od alpskega do balkanskega, povezuje na videz nezdržljivo v učinkovito glasbeno formo: sodobnost (‚turbo‘ ritem, današnje pop imažerijo, vključno z ekstremno erotizacijo in s kapitalističnimi vrednotami prestiža, bogastva in individualizma) s tradicijo, z *ethnosom* (z *avtentičnimi* napevi, z lokalnimi jeziki, *ljudsko* ornamentaliko, s konservativnimi, v času vojn celo nacionalističnimi pozivi itn.). Ustvarjalci turbofolka na moderen

⁸⁷ Poljski kolega me je takrat opozoril na oddajo o integraciji v EU na njihovi nacionalki s pomenljivimi naslovom »Kmetiči v Evropi«.

način izražajo *tradicionalne* identitete: ne bežijo nazaj, ampak elemente namišljene preteklosti posodobijo.⁸⁸

Pojem turbofolk arhitektura je prvi uporabil srbsko-ameriški arhitekt in teoretik Srdjan Jovanović Weiss (2007), da bi z njim opisal kičificirano kombinacijo postmoderne, zdaj tudi neomoderne arhitekture, s *pristnimi ornament*i, z verskimi simboli, s starimi gradbenimi slogi itn. Gre za pojav etnifikacije kolektivne identitete, ki se dogaja na področju arhitekture.⁸⁹ Tudi hrana postaja predmet neotradicionalizma; teh primerov kar mrgoli. V Sloveniji se v zadnjih letih novembra praznuje dan slovenske hrane, katerega glavni namen je »podpora slovenskim pridelovalcem in predelovalcem hrane ter spodbujanje samooskrbe s kakovostno hrano iz lokalnega okolja«.⁹⁰ Osrednji dogodek je *tradicionalni slovenski zajtrk* v šolah, torej tak, kot naj bi ga *nek*daj jedli slovenski otroci. Dejansko pa je bila hrana, tudi zajtrki, v preteklosti na naših tleh pri večini precej borna; o medu, marmeladi, jajcih, maslu, svežem sadju in o kruhu so včasih otroci lahko samo sanjali.⁹¹ Dalje: avtohtonizem je prepričljiva marketinška strategija, *past always sells*. Mercatorjeva akcija Srčno predani tradiciji se začena z vprašanjem *Ste vedeli, da v Sloveniji živi kar 13 avtohtonih in 14 tradicionalnih živalskih pasem ter 41 avtohtonih in 18 tradicionalnih rastlinskih vrst?*, k nakupu pa poziva z *Od nek*daj naše – s tradicijo in *Radi mam*o domače. Reklame za Laško pivo so prav tako polne podob ljudi v tradicionalnih odpravah in samozavestnih besed (*Poln ponosa, Ponosen na slovenski hmelj, Tradicionalna pivovarska tehnologija* itn.).

Idilične vasice s hiškami z rdečo streho in belo cerkvico na sredi, s skrbno obdelanimi polji pred njimi, za njimi s hribi in za hribi z visokimi gorami – tradiciji so zavezane tudi vizualne podobe slovenskosti. O tem sta v svojih študijah, vsak s svojih izhodišč, kritično pisala krajinska arhitektka Ana Kučan (1998) in kulturolog Boštjan Šaver (2005). Takšne arkadijske podobe so (bile) namenjene za *domačo rabo*: v zgodovini v procesu oblikovanja slovenskega nacionalizma pa tudi zdaj so trdno usidrane v vizualnem imaginariju slovenstva. Hkrati pa so uporabne tudi navzven; namenjene so tujim pogledom in premislekom: v turistični propagandi

⁸⁸ Več o tem v enem prvih člankov na to temo beograjske kulturne kritičarke Ivane Kronja (2004).

⁸⁹ O uvajanju *tradicionalnih* elementov v tovrstne novogradnje na primeru Bosne in Hercegovine gl. v študijah balkanologa Miše Kapetanovića (2015 in 2017).

⁹⁰ Ministrstvo za kmetijstvo, gozdarstvo in prehrano, dostopno prek: <https://www.gov.si/zbirke/projekti-in-programi/dan-slovenske-hrane-in-tradicionalni-slovenski-zajtrk/> (12. 1. 2024).

⁹¹ Starejšim, temu sem bil večkrat priča, se kar dvigne obrv, ko danes slišijo, kaj vse naj bi nekoč dobivali za zajtrk.

in politični promociji. In ne nazadnje, magična beseda *tradicija* se pojavlja tudi v besednjaku, dejavnostih in v ulični propagandi skrajnih desničarskih subpolitičnih gibanj (Generacija identitete, Radikalna Ljubljana, Avtonomni nacionalisti Slovenije, Tukaj je Slovenija itn.), ki se seveda predstavljajo kot nadideološki, nadpolitični. Eno izmed teh jo ima celo v imenu: suverenisti »Tradicija proti tiraniji« so izbrali za svoj znak meč, položen na *slovenski* lipov list.⁹² Na njihovih nalepkah in grafitih najdemo običajne znake predvsem lokalnega šovinizma, kot so *slovansko sonce* (dvojna svastika), domobranski orel, črni panter, prekržani proletarski in socialistični simboli itn., ter tem pripadajoče pozive.⁹³



Slika 10.3. Nalepka, Ljubljana (arhiv avtorja, 2021).

⁹² Tradicija proti tiraniji, dostopno prek: <https://tradicijaprotitiraniji.org/o-nas/> (12. 2. 2024). Ta skupina sicer deluje v okviru skrajno desničarskega in ksenofobnega Društva za promocijo tradicionalnih vrednot, ki pa mu je Ministrstvo za kulturo v času prejšnje vlade maja 2021 mirno podelilo status nevladne organizacije v javnem interesu na področju kulture.

⁹³ Recimo: *Branimo Evropo; Proti modernemu svetu; Anti-antifa; Zatrti niso spečibi – ne bodo nas bedechibi; Domovina – Svoboda – Tradicija; Love Kranjska (klobasa, namreč, pripis M. V.) – Hate Antifa; Stop jugonostalgiji; Slava Slovanom – Slava narodu – Slava tradiciji; Real Slavs; Good night left side – Smash cultural Marxism; Niti Washington, niti Moskva – Za svobodno Evropo; Evropa narodov in pa Slava Slovanom – Brani tradicijo*. Seveda tudi povzetek vseh teh: *Slovenijo Slovincem!*

IDEOLOGIJA NOVE TRADICIJE

Medsebojno pogojujoči se ideološki paradigmi neoliberalizma in etnonacionalizma tvorita kompleksne metamoderne kulturne forme: na strani neoliberalizma odprte, globalne, na strani etnonacionalizma zaprte, lokalne, nacionalne. Neoliberalizem razvija svoje družbene integratorje, svoje kolektivne ideologije, ki na svoje načine povezujejo individualizirane posameznike, Riesmanovo 'osamljeno množico'. To so življenjski slogi, nove duhovnosti, popkulture, navijaštvo, nove spolne in seksualne identitete, potrošniški okusi, diete, vse mogoče. Vse te so partikularne ter izražajo odprtost in pluralnost sodobnih družb, ki ju nihče ne more več zanikati. Sicer imajo isto ideološko funkcijo, a zelo različen domet – saj nobena ne temelji niti na inertnosti tradicije niti na primatu naroda. Zadnja nastopata vedno skupaj in vedno v ednini, ekskluzivno: kot *nacionalna tradicija*. Obstaja nepregledno število glasbenih žanrov – a le ena je *narodnozabavna glasba*;⁹⁴ ogromno oblačilnih slogov – a ena *narodna noša*; cel pisan spekter popkultur – a samo ena, *prava nacionalna kultura*; veliko avtohtonih etničnih skupin nekoč in danes – a le *en narod na našem etničnem ozemlju*; mnoštvo različnih razlik ... – a le eno je *tipično naše*, kar koli že. Tisto nekaj, kar je temeljno in od nekdaj *samo za naš narod*.

V globalnem smislu je neotradicionalna kultura ena izmed veliko pojavnih oblik metamoderne kulture, znotraj katere nekonfliktno koeksistirajo preteklost in sedanjost, globalno in lokalno, aktualno in tradicionalno, arhaizmi in progresizmi, najnovejša tehnika in pastoralne vizije. Tudi v pogojih postsocialistične tranzicije še zdaleč ni edina; obstaja ogromno različnih oblik metamoderne kulturne ustvarjalnosti – ta je ena močnejših, popularnejših. V določenih pogledih in obdobjih prevladuje, ker ustreza neoliberalnim imperativom ter etničnim in kulturnim kontinuitetam, ker torej povezuje nezdružljivo. Tovrstna »sveža tradicija« lahko neproblematično uskladi – in to niso abstraktne metafore, ampak dejanski primeri te kulture – irharce z zadnjimi modeli beemvejev, *vrednote naših dedov* z mehko emtivijevsko ali s trdo turbofolk erotiko, kislo mleko s hipsterskimi frizurami in tatuiji, jodlanje z brezžičnimi slušalkami. Slovenščino s tujkami. Prevedeno v zvoke naše raziskave: lahko že v samih naslovih poveže »Polko, valček, rock&roll« (Henček, 1985), »Narodnozabavni rock« (Ansambel Žlindra in Kalamari, 2010), »Jodl avtomat« (Gamsi, 2011) in »Ferrari polko« (Čuki, 2001), zraven pa

⁹⁴ Peter Stanković v prvi resni študiji sodobne narodnozabavne glasbe pri nas ugotavlja, da so njeni glavni motivi romantična ljubezen, urejenost, novodobna duhovnost, prevlada malomestnih lokacij, uniformiranost, dobra volja ter, hm, avtomobili (Stanković, 2021, str. 125–134.)

parkira »Raketo pod kozolcem« (narodnozabavna oddaja na nacionalki v dvatisočih). Idilo »kulkapitalizma« – da si izposodim, hm, kul izraz kulturologa Jima McGuigana – z ruralno idilo. Na splošno v metamodernih kulturnih kombinacijah ni nič nemogoče; vse gre dobesedno z roko v roki: tudi do pred kratkim nezdržljive, celo sovražne skrajnosti zaživijo skupaj. Neotradicionalna različica te »post-postmoderne« kulturne logike omogoča, da smo najsodobnejši takrat, ko smo najbolj tradicionalni; najbolj globalni, ko privolimo samo v lokalno; da bolj kot smo *Evropejci* in *državljeni sveta*, večji domoljubi postajamo.



Slika 10.4. Grafit, Ljubljana (arhiv avtorja, 2020).

Teh par simptomatičnih primerov, ki sem jih napaberkoval iz množice podobnih v svojem arhivu, prepričuje o ustreznosti razumevanja neotradicionalne kulture kot ene izmed specifičnih oblik metamodernosti v okoliščinah postsocialistične tranzicije. Tradicija v takih kulturnih artefaktih nikoli ni obstajala kot taka; ne gre za njeno golo obuditev, ampak v največji meri za njeno invencijo, za lažno, iznajdeno tradicijo⁹⁵ v hobsbawmovskem smislu. Za tipični *faklore*, ne za *folklore*. To ni nikakršna *živa dediščina*, *kultura naših dedov*, kot se samopredstavlja, ampak popolnoma nova kultura njihovih vnukov, da ostanem pri sorodstvenih metaforah. Za nov,

⁹⁵ Postsocialistični neotradicionalizem iznajde preteklost na isti način, kot je nekoč socializem teleološko konstruiral in anticipiral prihodnost; in mesijansko enoti svojo preferirano skupino (narod), kot je nekoč socializem enotil svojo (delavski razred).

ideološko pravšen in komercialno vnovčljiv hibrid, ne za etnografski prežitek; za pragmatično novost, ne pa ostanek nečesa prvobitnega.

Kako razložiti plaz tovrstnih novih kvazitradicionalnih pojavov v sodobnosti, za katere si – to si upam trditi – v progresivnih civilnodružbenih zgodnjih osemdesetih nihče ni znal predstavljati njihovega vznika, kaj šele, da bodo postali tako prominentni, dobresedno v jedru tranzicijskega novoreka in v medijskem *primetimu*?⁹⁶ Kakšna je njihova ideološka funkcija, kakšne konkretne politične posledice nosijo? Pomenljivo je, da niti najbolj pronicljivi – in idejno zelo različni – zgodnji kritiki tranzicije te nove tradicionalizacije družbe ne omenjajo niti je ne predvidijo v prihodnosti. O tem na primer ni govora v sicer zelo validnih pogledih na civilnodružbena gibanja osemdesetih, na *demokratske revolucije* ob njihovem izteku in na še zelo sveže postsocialistično stanje: niti pri politologu in aktivistu Tomažu Mastnaku (1992)⁹⁷ niti pri poljskem disidentu, esejistu in uredniku Adamu Michniku (1997).⁹⁸

Naj začnem s svojimi odgovori precej širše, z eno osrednjih dilem modernih družb, ki so ga premlevali njihovi sodobniki že od konca 19. stoletja, od klasikov Durkheima in Webra naprej, namreč, o doseganju vsaj minimalnega družbenega konsenza in posledično integracije. Hitro razvijajoče se moderne družbe so hlepele po iskanju smisla skupnega obstoja, po temeljih svojih spreminjajočih se identitet. No, dobro stoletje pozneje se bolj kot o izgubi družbenih integratorjev razpravlja o izgubi družbe same, o razdružbljanju zaradi razdejanj turbokapitalizma, postfundacionalističnem, postsocialnem stanju. Novi tradicionalizem razumem – tako kot na drugi strani neoliberalni popkulturni pluralizem – kot eno vzporednih in kompetitivnih kulturnih produkcij v sodobnih družbah, ki trpijo ne le za 'mankom legitimnosti', o katerem govori Jürgen Habermas v svoji manj znani

⁹⁶ Na tem mestu eksplicitno razlikujem med civilno družbo iz konca sedemdesetih in začetka osemdesetih (punk, feministična in lezbična ter gejevska gibanja, mirovniki, ekologi, kritični publicisti ... – z eno besedo, antipolitika v terminologiji Györgya Konráda) od tiste iz druge polovice osemdesetih z jasno neoliberalno in nacionalistično agendo (in posledično vse prepoznavnejšim neotradicionalizmom). Poenostavljeno rečeno: prvim je šlo za svobodo, ne za prevzem oblasti; drugim za oblast, svobodo so razumeli v zožanem okviru neoliberalizma in etnonacionalizma. Prevladala je zadnja in na začetku devetdesetih dejansko prišla na oblast.

⁹⁷ Mastnak v zadnjem delu knjige (Mastnak, 1992, str. 198–212) sicer posvari, da lahko »/n/acionalizem postane zares nevaren za demokracijo, ko se poveže z idejo skupnostjo«, saj takrat »lahko postane totalen, duh zaprtega sistema, politika čiščenja narodnega telesa« (prav tam, str. 209).

⁹⁸ Tudi on omenja nevarnosti »nacionalistične popačenosti, ksenofobičnih zavrtosti« in »nacionalne megalomanije, ki vodi v prazno govoričenje« (Michnik, 1997, str. 175).

študiji iz leta 1975, ampak predvsem zaradi razpada družbene kohezije. V ranlji-
vejših in neizkušenih – in definitivno manj individualističnih – postsocialističnih
družbah, ki so vstopile v delovanje neoliberalnega sveta pozneje, je etnonaciona-
lizem še prominentnejši: njegova funkcija je, da povezuje družbo, jo lepi, medtem
ko jo nova kapitalistična ureditev razkraja. Neotradicionalna kultura je rezultat
delovanja neoliberalizma in etnonacionalizma; med njima vzpostavlja ravnovesje
ter ju sproti ideološko upravičuje in opolnomoči.

Drugič: neotradicionalna kultura kot del širše metamoderne kulturne logike ni
nikakršna vzhodnoevropska kuriozitet, ni še ena izmed *racionalnemu, svobodnemu in
naprednemu* Zahodu nedoumljivih kulturnih praks, takih, ki so mogoče samo pri nas.
Podobna rustikalizacija sodobnosti in avtohtonizacija preteklosti je del novih in
širših, globalnih kulturnih in političnih logik tudi tam. Na zahodni kulturni karti
prav tako mrgoli predmodernih, arkadijskih podob neokrnjene narave, prijaznih
ljudi, pristnih čustev, zdrave hrane, pravih vrednot. Čeprav je neotradicionalizem
del ideološke agende tudi nove zahodne etablirane desnice in pa gibanj *alt-right*,
gre domnevati, da ga je vseeno več v potrošništvu, turizmu, v oglaševanju pa v
popularni kulturi, manj pa v politiki. Tam na začetku devetdesetih vseeno ni pri-
šlo do tako radikalnega političnega preobrata kot na Vzhodu, ki bi tako močno
potreboval novo kulturno legitimacijo.

Tretjič: idealizacija in romantizacija *dobrih starih časov* še zdaleč ni domena samo
neotradicionalne kulture. Tudi retrokulture in nostalgija so svojevrstni neotradi-
cionalizmi; tudi ti naj bi *zgolj restavrirali* tradicijo – le da je ta tradicija polpretekla,
moderna, tista iz sodobnejših časov, iz različnih močnih obdobj 20. stoletja. Tudi
to sta revidirani, izmišljeni, novi tradiciji, ki lažno sugerirata, da samo *obujata*
zgodovino, nič drugega. Narativna struktura neotradicionalizma predmoderne⁹⁹
in neotradicionalizma moderne preteklosti (retra in nostalgije) je dejansko ista. V
obeh najdemo prepričljive podobe lepe preteklosti, kot dejansko nikoli ni obsta-
jala, njene hiperrealne simulakre. In če sem prej mimogrede omenil, da pred
dobrimi tridesetimi leti nihče ni pričakoval neotradicionalističnega obrata, lahko
isto zatrdim tudi za retro in nostalgijo. V osemdesetih je bil pogled zazrt naprej,
v prihodnost, dokler ni zatriumfirala ideologija, da smo prišli do konca zgodovi-
ne. Razlika med retrom in nostalgijo je v tem, da se prvi igra z estetskimi označe-
valci polpretekle zgodovine na značilno satiričen, hladen način,¹⁰⁰ medtem ko
druga nedavne čase očiščuje in olepšuje z vso mimetično resnostjo in s prepo-

⁹⁹ Vidmar Horvat (2018, str. 24–26) navadno kičificirano navezo retra z etnonacionalizmom
imenuje na kratko »retronacionalizem«.

¹⁰⁰ Več o »retromaniji« glej v Reynolds (2012) in Guffey (2006).

znavnim toplim čustvenim nabojem. V kulturnem smislu sta 'stari' neotradicionalizem in tisti 'novejši', retro in nostalgичni neotradicionalizem popolnoma različna, se niti ne dotikata, kaj šele prekrivata. Rečeno z metaforo: ob glasbi *kje-so-tiste-stezice* ni prostora za pesmi *synth pop* iz osemdesetih, za *oldies goldies* štiklce iz šestdesetih ali za himne udarnikov iz petdesetih.

Četrtrič, ideologijo in prakso kulturne neotradicionalizacije tranzicijskih, vzhodnoevropskih družb razumem tudi kot novo obliko kontinuitete zahodnocentričnosti, okcidentalizma in obenem zahodnih orientalizmov (ali – ožje – balkanizmov), torej vzvišenega odnosa evropskega centra nad perifernim vzhodom. Nekoč zelo očitnega, danes, tudi v duhu *evroatlantskih integracij*, mogoče malce tišjega – a vseeno še kako prisotnega. Ta degradira Vzhod kot retardiran privesek Zahoda, kot vsestransko zaostalo 'Ruritanijsko' (Goldsworthy, 1998, gl. tudi Wolff, 1994), ki sicer lovi priključek z *razvitim svetom*, a bolj ali manj zamen. S tem, ko zadnji monopolizira pojme razvoja in demokracije, sili *novi Evrope* v »revolucijo dohajanja« (Buden, 2014, str. 51–69, gl. tudi Habermas, 1990), v golo posnemanje, v vsestransko »pogojevanje« (Vidmar Horvat, 2018, str. 13–15). S tem Vzhod implicitno prizna svojo manjvrednost. Do hegemonске zmage pride šele, ko podrejeni dokončno sprejmejo vladajočo ideologijo, nas uči Antonio Gramsci; da stigma zafunkcionira v trenutku, ko jo stigmatizirani ponotranji, pa Erving Goffmann. Ena izmed podob zahodne ideološke nadvlade je po moje tudi neotradicionalna kultura.

Petič, v tem prispevku se ukvarjam z neotradicionalnimi oblikami kulture zelo na splošno in dobro se zavedam, da zanemarjam številne slogovne, izrazne in ne nazadnje tudi ideološke razlike, ki se pojavljajo znotraj njih. Vse te si nedvomno zaslužijo nadaljnjo in bolj niansirano obravnavo, vključno z raziskovanjem subverzivnih uporab neotradicionalizma. Na glasbenem področju lahko kot tipična primera zadnjega navedem besedili in videa Slona in Sadeža »Mati nas pretepa« (2004) ali Magnifica »Zeleni Jure« (1994), ki na duhovit način sprevačata 'svete' teme neotradicionalne kulture (materinsko ljubezen, narodne noše, vaško idilo, stare šege, klene izraze, *našo vero*, ljudske junake, domačo hrano ...).

In ne nazadnje, najpomembnejše: neotradicionalizem kot preferirana kulturna logika tranzicijskih družb je bolj kot prisila Zahoda nekaj, kar je nastalo v njih samih; vzgojen je doma, to je dobesedno *hišna obrt* oziroma *domači pridelek*. Ne gre samo za to, da bi preprosto prevzeli argumente zmagovalcev hladne vojne o naši vsesplošni zaostalosti, da ne rečem zarukanosti. In tudi ne, da bi v postsocializmu zmanjkalo politične in kulturne inovativnosti. Ne nazadnje so te družbe v osemdesetih opravile najpomembnejšo praktično lekcijo demokratizacije skozi priza-

devanja civilne družbe in same – brez pomoči *demokratskega Zahoda* – sesule prejšnji, okosteneli politični sistem, ki ni bil več v koraku s časom. Rečeno s tršim besednjakom: vzhodna Evropa je sama izvedla demokratske revolucije, da bi potem prostovoljno prepustila iniciativo postsocialistični – neoliberalni in etno-nacionalistični – kontrarevoluciji.

Trdim, da je postsocialistična neotradicionalizacija v največji meri samotradicionalizacija, samofolklorizacija, prostovoljno samopotiskanje v fiktivno preteklost, kulturna podoba samopodrejanja. To se seveda ni zgodilo samo po sebi, ampak je to posledica delovanja domačih protagonistov tranzicije, novih elit. Kadar koli je govor o *postsocialističnem prehodu*, se je treba zavedati dejstva, da so bile odločitve za ekonomske in politične reforme »navadno sprejete v ozkih centrih moči v kalnih vodah tranzicije in pod nadnacionalnimi pritiski« – v te zunanje pritiske pa so bili, »tako kot v nacionalni kolaboracionizmu – seveda vtakani zasebni interesi«, njihova »sla po osebni okoriščenju« (vse v Mastnak, 2015, str. 84). Neoliberalna kapitalistična restrukturacija družb pa je potrebovala ideološko opravičilo. Zato te nove elite svojim družbam na vseh področjih, od političnega do družbenega, od ekonomskega do kulturnega, same ustvarjajo naličje predmodernosti, tradicije, nerazvitosti, nedoletnosti, torej civilizacijskega in demokratskega deficita. To naj bi bilo naravno stanje vzhodne Evrope. Vidmar Horvat ta proces analitično razdeli in poimenuje »samokoloniziranje periferije« (2018, str. 78–83); pravzaprav celotna ideologija *približevanja Evropi* (je) temelji(la) izključno na diskurzu samostigmatizacije oziroma samoperiferizacije. Na tem, da še vedno nismo *Evropa*, da si to moramo zaslužiti (Velikonja, 2005). Samostigmatizacija omogoča domačim tranzicijskim elitam nevprašljivo politično prevlado, saj zaradi razdiralnosti neoliberalizma prikazuje čedalje bolj razklano družbo kot organsko družbo brez razcepa, brez konfliktov, kot družbo enakih, utemeljeno na narodni enotnosti in kulturni tradiciji. Orodje njihove nove hegemonije je izpostavljanje lastne 'bebovosti', je oster Buden (2016, str. 44). Isti avtor v intervjuju (2017, str. 3) to lepo povzame s trditvijo, kako »klasični kompradorji« oziroma, širše, »kompradorsko-kriminalne elite« vsa ta postsocialistična desetletja »vztrajajo, da smo kulturno-zgodovinsko še vedno zaostali«. Nacionalizem je, tako Mujanović (2018, str. 21), »poseben politični program, ki ga ustvarjajo elite« ter ga začenjajo »uporabljati za subvertiranje razrednih resentimentov in njihovo usmerjanje v reakcionarni nacionalizem, s katerim legitimirajo svojo vladavino« (prav tam, str. 29).

Neotradicionalna kulturna logika priskrbi novim *domoljubnim* in *državotvornim* (in seveda protikomunističnim, to gre vedno skupaj) elitam kulturni in etnični alibi za ekonomsko opustošenje in politično nepomembnost, ki ju v njihovih družbah povzroča globalni neoliberalizem. Njihov glavni trik je pravzaprav sodobnejša

različica tistega iz analiz Hannah Arendt o klasičnih političnih totalitarizmih 20. stoletja (Arendt, 2003, zlasti Tretji del, str. 387–567). Tudi takratne elite so svoje globoko razredne družbe s pomočjo kulturnih politik redefinirale v 'brezrazredne družbe', v 'družbe množic'; vertikalne družbene delitve so poravnali v horizontalne.¹⁰¹

Danes to funkcijo opravlja neotradicionalna kultura, ki odraža konfliktno koeksistenco etnonacionalizma in neoliberalizma, njuno agonistično sprego oziroma metamoderno osciliranje med njunimi ideološkimi in praktičnimi političnimi protislovji. Drug drugega instrumentalizirata.¹⁰² Neoliberalizem čedalje bolj hierarhizirane družbe predstavlja kot sicer kulturno pluralne skupnosti, kar korigira etnonacionalizem z izpostavljanjem najpomembnejše in edine dejansko organske kulture – nacionalne tradicije. Neoliberalizem pogloblja razredne delitve, etnonacionalizem jih kulturno nivelizira.¹⁰³ Neoliberalizem cepi, etnonacionalizem celi; neoliberalizem ustvarja ekonomsko neenakopravnost, ki jo etnonacionalizem lepi z etnično in s kulturno enostjo.¹⁰⁴ Neoliberalizem je stanje nenehne kapitalistične krize, vsesplošne negotovosti, etnonacionalizem ga zalaga z iluzijo stabilnosti nacionalne tradicije; neoliberalizem prazni identitetne osnove sodobnih družb, etnonacionalizem jih vztrajno napolnjuje z novimi folkloriziranimi, tradicionaliziranimi, avtohtoniziranimi vsebinami. Globalni neoliberalizem ne nazadnje uničuje nacionalno suverenost, neodvisnost nacionalnih držav, za kar si, z *mečem in s peresom*, prizadeva etnonacionalizem. Edino neotradicionalna kultura lahko priskrbi neoliberalizmu, ki drobi družbo, ki ustvarja postsocialno anomijo, podobo skupnosti. Na osnovi tradicije in nacionalnosti zbije skupaj atomizirano množico mimo vseh poglobljajočih se družbenih delitev. Ker prihodnosti na zemljevidu politično zamisljivega po »koncu zgodovine« očitno ni več, neotradicionalizem obsesivno na novo ustvarja tradicijo, ki jo ta isti neoliberalizem vehementno briše.

¹⁰¹ Politologinja Radhika Desai že leta 1994 govori o potencialih »desnega gramscizma«. Eksplozijska rast globalnega – in lokalnega, vzhodnoevropskega – desnega populizma v zadnjih desetih, petnajstih letih samo potrjuje njena predvidevanja.

¹⁰² Zadnji, zares v nebo vpjioči primer dejstva, kako neoliberalizem govori etnonacionalno, je odločitev nemškega podjetja Hofer, da na Uradu za intelektualno lastnino za deset let registrira znamko, ki je dejansko ponarodeli slovenski navijaški slogan *Kdor ne skače, ni Slovenec!*

¹⁰³ Naj mimogrede opozorim na pomenljiv paradoks: sodobna etnonacionalistična družba se predstavlja kot brezrazredna veliko bolj, kot so se kot brezrazredne predstavljale socialistične družbe (v katerih se je govorilo o *postopnem ukinjanju razredov in odmiranju države*).

¹⁰⁴ McGuigan (2016, str. 31) lepo razloži, kako se v neoliberalizmu »socialno politiko nadomešča s kulturno politiko« in načine, kako naj bi kultura reševala družbene probleme.



Slika 10.5. Nalepka, Ljubljana (arhiv avtorja, 2017).



Slika 10.6. Šablona, Ljubljana (arhiv avtorja, 2022).

SKLEP

Da vse skupaj strnem z metaforo: zato je danes v Sloveniji najpreprosteje kupiti *tradicionalno slovensko potico, dolenski cviček, prekmursko gibanico in kranjske klobase* na policah podružnic tujih – ne domačih, slovenskih – visokodobičkonosnih trgovskih podjetij: nemških Lidla in Hoferja, holandskega Interspara, italijanskega Eurospina in Mercatorja v lasti hrvaškega Fortenova Grupa. Ali na primer prisluhniti *domačim vižam brez ene same slovenske besede: na »open air koncertu«*¹⁰⁵ ansambla Fehtarji z naslovom »Gozzar Tanc«.

LITERATURA IN VIRI

- ADORNO, Theodor W. (1972): *Žargon pravšnjosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ARENDT, Hannah (2003): *Izbori totalitarizma*. Ljubljana: Študentska založba.
- BENJAMIN, Walter (2002): *The Arcades Project*. Cambridge (Massachusetts) & London (England): The Belknap Press of Harvard University Press.
- (2007): *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- BUDEN, Boris (2014): *Cona prehoda – O koncu postkomunizma*. Ljubljana: Založba Krtina.
- (2017): Ko smo rušili Jugoslavijo, smo ustvarili nov svet. Intervju s Kristino Božič. *Večer/v Soboto* (priloga), 19. 8. 2017, str. 3–5.
- CASSIRER, Ernst (2007): *The Myth of the State*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- DELEUZE, Gilles in GUATTARI Félix (2005): *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- DESAI, Radhika (1994): Second-hand dealers in ideas: think-tanks and Thatcherite hegemony. *New Left Review*, 1 (203), str. 27–64.
- FEHTARJI. Dostopno prek: <https://fehtarji.si/event/gozzar-tanc/> (5. 4. 2024).
- GOLDSWORTHY, Vesna (1998): *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GUFFEY, Elizabeth E. (2006): *Retro – The Culture of Revival*. London: Reaktion Books.
- HABERMAS, Jürgen (1975): *Legitimation Crisis*. Boston: Beacon Press.
- (1990): What does socialism mean today? The rectifying revolution and the need for new thinking on the Left. *New Left Review*, 1 (183), str. 3–21.
- HELLER, Ágnes (2020): *Orbanismo – Dalla democrazia liberale alla tirannia*. Rim: Castelveccchi.
- JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.

¹⁰⁵ Fehtarji, dostopno prek: <https://fehtarji.si/event/gozzar-tanc/> (5. 4. 2024).

- JOVANOVIĆ WEISS, Srdjan (2007): *Almost Architecture*. Stuttgart, Novi Sad: Akademie Solitude + kuda.NAO.
- KAPETANOVIĆ, Mišo (2015): Post-socialist landscape: a castle by the road. *Studia Ethnologica Croatica*, 27 (1), str. 449–478.
- (2017): *Roadside Architecture in Bosnia and Herzegovina – Between Consumerism and Vernacularity* (doktorska disertacija). Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- KRONJA, Ivana (2004): Turbo folk and dance music in 1990s Serbia: media, ideology and the production of spectacle. *The Anthropology of East Europe Review*, 22 (1), str. 103–114.
- KUČAN, Ana (1998): *Krajina kot nacionalni simbol*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- MASTNAK, Tomaž (1992): *Vzhodno od raja – Civilna družba pod komunizmom in po njem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (2015): *Liberalizem, fašizem, neoliberalizem*. Ljubljana: Založba *cf..
- McGUIGAN, Jim (2016): *Neoliberalna kultura*. Maribor: Aristej.
- MICHNIK, Adam (1997): *Skušnjavec našega časa*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MINISTRSTVO ZA KMETIJSTVO, GOZDARSTVO IN PREHRANO. Dostopno prek: <https://www.gov.si/zbirke/projekti-in-programi/dan-slovenske-hrane-in-tradicionalni-slovenski-zajtrk/> (12. 1. 2024).
- MOUFFE, Chantal (2000): *The Democratic Paradox*. London & New York: Verso.
- (2015): *Agnostika – Misliti svet politično*. Ljubljana: Maska.
- MUJANOVIĆ, Jasmin (2018): *Hunger and Fury – The Crisis of Democracy in the Balkans*. London: Hurst & Company.
- PIKETTY, Thomas (2015): *Kapital v 21. stoletju*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- REYNOLDS, Simon (2012): *Retromania – Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber.
- STANKOVIĆ, Peter (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: Založba FDV.
- SUVIN, Darko (2014): *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije 1945– 1972 (Uz hipoteze o početku, kraju i suštini)*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- ŠAVER, Boštjan (2005): *Nazaj v planinski raj – alpska kultura slovenstva in mitologija Triglava*. Ljubljana: Založba FDV.
- VELIKONJA, Mitja (2005): *Evroza – Kritika novega evrocentrizma*. Ljubljana: Media-Watch.
- (2009): *Titostalgija – Študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: MediaWatch.
- (2013): *Rock'n'Retro – Novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia.
- (2022): *Podobe nestrinjanja – Politični grafiti in street art postsocialistične tranzicije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

VERDERY, Katherine (1996): *What Was Socialism, and What Comes Next?*. Princeton: Princeton University Press.

VERMEULEN, Timotheus in Robin VAN DER AKKER (2010): Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, 1 (2), str. 1–14.

VIDMAR HORVAT, Ksenija (2018): *Periferna Evropa: tranzitologija in postkrizni diskurzi v jugovzhodni Evropi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

WOLFF, Larry (1994): *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

LITERATURA

IN VIRI



- ADORNO, Theodor W. (1972): *Žargon pravšnjosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1996): On popular music. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): *On Record: Rock, Pop & the Written Word*, str. 301–314. London: Routledge.
- AHMED, Sara (2010): Happy objects. V: Gregg, Melissa in Gregory J. Seigworth (ur.): *The Affect Theory Reader*, str. 29–51. Durham: Duke University Press.
- AKSAMIJA, Azra (2013): Eurovision Song Contest: Between symbolism of European unity and a vision of the wild, wild East. Dostopno prek: <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=6d3345fa8a3d32c0ccd6a7338fd-036d13abc9b51> (10. 4. 2024).
- ANDERSON, Benedict (1998): *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- (2006): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London in New York: Verso.
- ANDJELIĆ, Neven (2015): National promotion and Eurovision: from besieged Sarajevo to the floodlights of Europe. *Contemporary Southeastern Europe*, 2 (1), str. 94–109.
- ANONIMNA (2017 [1970]): Cock rock: men always seem to end up on top. V: Cateforis, Theo (ur.): *The Rock History Reader*, str. 125–130. London in New York: Routledge.
- ANSAMBEL BRATOV AVSENIK. Le spomin deklica. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=pvjqZvjYlPM> (8. 3. 2024).
- ARCHER, Rory (2012): Assessing turbofolk controversies: popular music between the nation and the Balkans. *Southeastern Europe*, 36, str. 178–207.
- ARENDT, Hannah (2003): *Izbori totalitarizma*. Ljubljana: Študentska založba.
- ARLI, Denni (2017): Does social media matter? Investigating the effect of social media features on consumer attitudes. *Journal of Promotion Management*, 23 (4), str. 521–539.
- AUBREY STEVENS, Jennifer in Cynthia M. FRISBY (2011): Sexual objectification in music videos: a content analysis comparing gender and genre. *Mass Communication and Society*, 14 (4), str. 475–501. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1080/15205436.2010.513468> (20. 3. 2024).
- BAILY, John in Michael COLLYER (2006): Introduction: music and migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32 (2), str. 167–182.
- BAKER, Catherine (2007): The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion in the Construction of National Music Identity. V: Baker, Catherine (ur.): *Nation in Formation: Inclusion and Exclusion in Central and Eastern Europe*, str. 139–158. London: School of Slavonic and East European Studies UCL.
- (2008): Wild dances and dying wolves: Simulation, essentialization, and national identity at the Eurovision Song Contest. *Popular communication*, 6 (3), str. 173–189.

- (2019): ‚I am the voice of the past that will always be‘: the Eurovision Song Contest as historical fiction. *Journal of Historical Fictions*, 2 (2), str.102–125.
- (2022): The Molitva factor: the Eurovision song contest and ‚performing‘ national identity in world politics. V: Dubin, Adam, Dean Vuletic in Antonio Obregón (ur.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon*, str. 96–110. London: Routledge.
- BAKER, Catherine, David ATKINSON, Barbara GRABHER, in Michael HOWCROFT (2024): Soft power, cultural relations and conflict through Eurovision and other mega-events: a literature review. British Council. Dostopno prek: doi.org/10.57884/MB1H-DT68 (10. 4. 2024).
- BAKIĆ - HAYDEN, Milica (1995): Nesting Orientalisms: the case of former Yugoslavia. *Slavic Review*, 54 (4), str. 917–931.
- BARBER - KERŠOVAN, Alenka (1999): Na sledi kulturni identitete – Kaj je »slovenskega« v slovenski rock glasbi? *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 39 (1), str. 4–9.
- BARKER, Chris (2000): *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage Publications.
- BARTHES, Roland (1998): *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- (2000): Myth today. V: Sontag, Susan (ur.): *A Roland Barthes Reader*, str. 93–149. London: Vintage.
- BAVČAR, Igor (ur.). (1984): *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS, Univerzitetna konferenca ZSMS.
- BEDINA, Katarina (1999): Odnos Slavka Osterca do ljudske pesmi in nacionalizma v glasbi. *Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje*, 28 (2), str. 281–287.
- BENJAMIN, Walter (2002): *The Arcades Project*. Cambridge (Massachusetts) & London (England): The Belknap Press of Harvard University Press.
- (2007): *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- BENNETT, Andy in Daniel BENNETT (2024): Youth, music and identity in a post-digital world. *Sociology, Social Policy and Education*, str. 250–258. Dostopno prek <https://doi.org/10.4337/9781839106972.00032> (24. 6. 2024).
- BENNETT, Tony (1995): *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- BESEDILO.SI – Slovenska glasbena besedila. Dostopno prek: <https://www.besedilo.si> (1. 7. 2024).
- BETTI, Lorenzo, Carlo ABRATE in Andreas KALTENBRUNNER (2023): Large scale analysis of gender bias and sexism in song lyrics. *EPJ Data Sci.*, 12 (10). Dostopno prek: <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-023-00384-8> (21. 3. 2024).
- BILLIG, Michael (2010): *Banal Nationalism*. London in Thousand Oaks: Sage.
- BJÖRNBERG, Alf (2007): Return to ethnicity: the cultural significance of musical change in the Eurovision Song Contest. V: Tobin, Robert Deam in Ivan Raykoff (ur.): *A Song for Europe*, str. 13–23. London: Routledge.

- BOBNIČ, Robert, Natalija MAJSOVA in Jasmina ŠEPETAVC (2022): What is the affect of a merry genre? The sonic organization of Slovenian folk pop as a (non) Balkan sound. *Journal of Sonic Studies*, 23. Dostopno prek: <https://www.researchcatalogue.net/view/1599014/1599015/0/0> (3. 4. 2024).
- BOBNIČ, Robert, Jasmina ŠEPETAVC, Natalija MAJSOVA, Jernej KALUŽA, Sofija ZAVRATNIK, Nikolaj FIŠER in Gabriele STEFFE (2024): Slovenska zabavna in narodnozabavna glasba, 2023: pomeni popularne glasbe za različne generacije poslušalcev [Podatkovna datoteka]. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Arhiv družboslovnih podatkov. ADP. Dostopno prek: https://doi.org/10.17898/ADP_NZG23_V1 (1. 8. 2024).
- BOHLMAN, Philip V. (2012): On track to the Grand Prix: the national Eurovision competition as national history. V: Berger, Stefan, Chris Lorenz in Billie Melman (ur.): *Popularizing National Pasts: 1800 to the Present*, str. 267–287. London: Routledge.
- BONINI, Tiziano in Paolo MAGAUDDA (2024): *Platformed! How Streaming, Algorithms and Artificial Intelligence are Shaping Music Cultures*. London: Palgrave Macmillan.
- BONNEVILLE - ROUSSY, Arielle, Peter J. RENTFROW, Man K. XU in Jeff POTTER (2013): Music through the ages: trends in musical engagement and preferences from adolescence through middle adulthood. *Journal of Personality and Social Psychology*, 105 (4), str. 703–717.
- BONNEVILLE - ROUSSY, Arielle, David STILLWELL, Michal KOSINSKI in John RUST (2017): Age trends in musical preferences in adulthood: I. Conceptualization and empirical investigation. *Musicae Scientiae*, 21 (4), str. 369–289. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1177/1029864917691571> (24. 6. 2024).
- BORIĆ, Zrinka in Ana RADOVIĆ KAPOR (2017): The European Song Contest as a tool of cultural diplomacy. *Zbornik sveučilišta Libertas*, 1 (1–2), str. 225–240.
- BORN, Georgina (ur.) (2013): *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURA, Smaragdi (2005): Imagining homeland: identity and repertoires of a Greek labour-immigrant musician in Germany. *Forum: Qualitative Social Research*, 7 (3). Dostopno prek: <https://doi.org/10.17169/fqs-7.3.141> (24. 6. 2024).
- BOURDIEU, Pierre (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Milton Park: Routledge.
- (1994): *Distinction. A Social Critique of the Judgement and Taste*. London: Routledge.
- BOYD, danah (2008): Why youth (heart) social network sites: the role of networked publics in teenage social life. V: Buckingham, David (ur.): *Youth, Identity, and Digital Media*, str. 1–26. Cambridge: MIT Press.
- (2010): Social network sites as networked publics: affordances, dynamics, and implications. V: Papacharissi, Zizi (ur.): *Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, str. 39–58. London: Routledge.

- BRANDELLERO, Amanda in Susanne JANSSEN (2014): Popular music as cultural heritage: scoping out the field of practice. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), str. 224–240.
- BRITANNICA. Folk music. Dostopno prek: <https://www.britannica.com/art/folk-music> (4. 3. 2022).
- BRUJIČ, Marija (2020): »There's no place like home«: female EU migrants in Belgrade. *Dve domovini*, 52, str. 25–41. Dostopno prek: <https://doi.org/10.3986/dd.2020.2.02> (24. 6. 2024).
- BUIDEN, Boris (2014): *Cona prehoda – O koncu postkomunizma*. Ljubljana: Založba Krtina.
- (2017): Ko smo rušili Jugoslavijo, smo ustvarili nov svet. Intervju s Kristino Božič. *Večer/v Soboto* (priloga), 19. 8. 2017, str. 3–5.
- BULC, Gregor (2004): *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Ceršak: Subkulturni azil.
- BUTLER, Judith (2001): *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
- CARNIEL, Jessica (2019): 'This one loves that one': queerbaiting at the Eurovision Song Contest. V: Joseph Brennan (ur.): *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, str. 182–185. Iowa City: University of Iowa Press.
- (2022): High, low and participatory: the Eurovision Song Contest and cultural studies. V: Dubin, Adam, Dean Vuletic in Antonio Obregón (ur.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon*, str. 163–174. London: Routledge.
- CARSON, Mina, Tisa LEWIS in Susan M. SHAW (2004): *Girls rock! Fifty years of women making music*. Lexington: University Press of Kentucky.
- CASSIRER, Ernst (2007): *The Myth of the State*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- CHANDLER, Daniel (2003): *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.
- CITRON, Marcia J. (2000): *Gender and the Musical Canon*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.
- CLERIDES, Sofronis in Thanasis STENGOS (2006): Love thy neighbor, love thy kin: voting biases in the Eurovision Song Contest. *Economics*, 1 (2006). Dostopno prek: <https://ideas.repec.org/p/ucy/cypeua/1-2006.html> (10. 4. 2024).
- COX, Christoph (2011): Beyond representation and signification: toward a sonic materialism. *Journal of Visual Culture*, 10 (2), str. 145–161.
- CVETKO, Igor (2007): *Zvoki Slovenije: od ljudskih godcev do Avsenikov: razstava*, 22. november 2007–september 2008. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- ČVORO, Uroš (2014): *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Farnham: Ashgate Publishing, Limited.
- DAVIES, Callum, Bill PAGE, Carl DRIESENER, Zac ANESBURY, Song YANG in Johan BRUWER (2022): The power of nostalgia: age and preference for popular music.

- Marketing Letters, 33, str. 681–692. Dostopno prek: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11002-022-09626-7> (24. 6. 2024).
- DE NORA, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. Dostopno prek: https://www.academia.edu/10056207/De_Nora_Music_in_Everyday_Life (24. 6. 2024).
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1997): *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH.
- DE WILDT, Lars in Stef D. AUPERS (2021): Eclectic Religion: the flattening of religious cultural heritage in videogames. *International Journal of Heritage Studies* 27 (3): 312–330.
- DEBEVEC, Charles F. (2014): Slovenian recordings made in America prior to World War II. *Traditiones*, 43 (2), str. 97–117. Dostopno prek: <https://doi.org/10.3986/Traditio2014430205> (1. 3. 2024).
- DELEUZE, Gilles in Félix GUATTARI (1999): *Kaj je filozofija?* Ljubljana: Študentska založba.
- (2004): *A Thousand Plateaus*. London: Continuum.
- (2005): *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- DESAI, Radhika (1994): Second-hand dealers in ideas: think-tanks and Thatcherite hegemony. *New Left Review*, 1 (203), str. 27–64.
- DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija (2020): The Balkans of the Balkans: the meaning of autobalkanism in regional popular music. *Arts*, 9 (2). Dostopno prek: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/2/70> (8. 3. 2024).
- DUPONT, Tyler (2020): Authentic subcultural identities and social media: American skateboarders and instagram. *Deviant Behaviour*, 41 (5), str. 649–664.
- EDENSOR, Tim (2002): *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford in New York: Berg.
- ERIKSON, Erik H. (1959): *Identity and the Life Cycle: Selected Papers*. New York: International Universities Press.
- EUROSTAT. Dostopno prek: <https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/tespm151/default/table?lang=en> (12. 8. 2022).
- EUROVISION. Dostopno prek: <http://www.eurovision.tv> (10. 4. 2024).
- EVROVICIOUS. *Queer as Turbofolk*. Dostopno prek: <https://balkanist.net/queer-as-turbofolk-part-i-eastern-europe-is-homophobic/> (1. 5. 2021).
- FEHTARJI. Dostopno prek: <https://fehtarji.si/event/gojzar-tanc/> (5. 4. 2024).
- FERBEŽAR, Ina (1995): Besedila Avsenikovih narodnozabavnih popevk 1953–1985 ali popevčice milemu narodu. *Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje*, 24, str. 331–339. Dostopno prek: <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YY5HL1DO/f51243e8-ec76-406a-9b70-e9ea62fad71/PDF> (24. 6. 2024).
- FISKE, John (1989): *Reading the Popular*. London: Routledge.

- FRICKER, Karen in Milija GLUHOVIC (2013): Introduction: Eurovision and the 'new' Europe. V: Fricker, Karen in Milija Gluhovic (ur.): *Performing the 'New' Europe: identities, feelings, and politics in the Eurovision Song Contest*, str. 1–28. Basinstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- FRITH, Simon in Angela McROBBIE (2005 [1978]): Rock and sexuality. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, str. 317–332. London in New York: Routledge.
- FRITH, Simon in Andrew GOODWIN (1996): *Groundworks*. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): *On Record: Rock, Pop & the Written Word*: str. 1–3. London: Routledge.
- FÜRSICH, Elfriede (2009): In defense of textual analysis. *Journalism Studies*, 10 (2), str. 238–252.
- GABROVEC, Ana (2016): *Vloga glasbe pri konstrukciji nacionalne identitete: slovenska nacionalna identiteta z glasbene perspektive: diplomsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- GADIR, Tami (2017): Forty-seven DJs, four women: meritocracy, talent, and postfeminist politics. *Dancecult, Journal of Electronic Dance Music Culture*, 9 (1). Dostopno prek: <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.03> (20. 3. 2024).
- GAYROUD, Agnès (2019): *Dialectic of Pop*. Falmouth: Urbanomic.
- GITELMAN, Lisa (2006). *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: MIT Press.
- GLIGORIJEVIĆ, Jelena (2021): Nation branding in two major Serbian music festivals, Exit and Guča. *Journal of Popular Music Studies*, 33 (1), str. 94–120.
- GOLDSWORTHY, Vesna (1998): *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GOLOB, Tea (2009): Slovenian migrants in transnational social spaces: exploring multi-layered identifications and ambivalent belongings. *Anthropological Notebooks*, 15 (3), str. 65–77.
- (2010): Predstave doma v pripovedih slovenskih in irskih povratnih – transnacionalnih migrantov. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 50 (1/2), str. 5–12.
- GOODMAN, Steve (2010): *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge: MIT Press.
- GORDY, Eric (1999): *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. State College: Penn State University Press.
- GRUJIĆ, Marija (2009): *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in Post-Yugoslav Serbia (doktorska disertacija)*. Budapest: Central European University.
- GUFFEY, Elizabeth E. (2006): *Retro – The Culture of Revival*. London: Reaktion Books.
- HABERMAS, Jürgen (1975): *Legitimation Crisis*. Boston: Beacon Press.
- (1990): What does socialism mean today? The rectifying revolution and the need for new thinking on the Left. *New Left Review*, 1 (183), str. 3–21.

- HAFNER - FINK, Mitja, Slavko KURDIJA, Brina MALNAR, Samo UHAN in Peter STANKOVIĆ (2021): Slovensko javno mnenje 2021/1 – Poročilo o izvedbi raziskave in sumarni pregled rezultatov. Ljubljana: Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- HAFNER - FINK, Mitja in drugi (2022): Slovensko javno mnenje, 2021/1: ogledalo javnega mnenja, stališča o zdravju in zdravstvu (ISSP 2021), stališča o tožilstvu in pravosodju, šport, glasba. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Arhiv družboslovnih podatkov. Dostopno prek: https://doi.org/10.17898/ADP_SJM211_V1 (24. 6. 2024).
- HAFSTEIN Valdimar (2015): *Making Intangible Heritage. El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington: Indiana University Press.
- HARDWICK - FRANCO, Kathryn (2010): *Slovenian Folk Music and Identity Maintenance in Port Lincoln, South Australia* (magistrska naloga). Adelaide: The University of Adelaide.
- HARRISON, Rodney (2013): *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge.
- HAWKINS, Stan (2016): *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*. Lindon in New York: Routledge.
- HAYNES, Jo in Lee MARSHALL (2018): Beats and tweets: social media in the careers of independent musicians. *New Media & Society*, 20 (5), str. 1973–1993.
- HELLER, Ágnes (2020): *Orbanismo – Dalla democrazia liberale alla tirannia*. Rim: Castelvecchi.
- HIELD, Fay in Sarah PRICE (2018): 'I realised it was the same song': familiarisation, assimilation and making meaning with new folk music. *The International Journal of Traditional Arts*, 2, str. 1–23.
- HILL, Rosemary Lucy, Daisy RICHARDS in Heather SAVIGNY (2023): Normalising sexualised violence in popular culture: eroding, erasing and controlling women in rock music. *Feminist Media Studies*, 23 (3), str. 1107–23. Dostopno prek: 10.1080/14680777.2021.1902368 (1. 4. 2024).
- HLEDE, Andrejka (2020): Števerjan je preprosto treba doživeti! Števerjanski vestnik, LI (2), str. 7.
- HLEDE, Miha in Miha KODERMAN (2018): »Slovenija, 12 točk!« Analiza vpliva geopolitičnih dejavnikov pri glasovanju na Pesmi Evrovizije v letih 2014–2016. *Geografski Obzornik*, 65 (1), str. 5–12.
- HOBBSAWM, Eric (1983): Mass-producing traditions: Europe, 1870–1914. V: Hobsbawm, Eric in Terence Ranger (ur.): *The Invention of Tradition*, str. 263–307. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOBBSAWM, Eric in Terence RANGER (ur.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOFMAN, Ana (2014): Music heritage in relocation: the »Guča na Krasu« festival. *Dve domovini*, 39 (2014), str. 73–87.

- (2015): Glasba, politika, afekt: Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- (2020): The romance with affect: sonic politics in a time of political exhaustion. *Culture, Theory and Critique*, 61 (2–3), str. 303–318.
- HOLBROOK, Morris B. in Robert M. SCHINDLER (1989): Some exploratory findings on the development of musical tastes. *Journal of Consumer Research*, 16, str. 119–124. Dostopno prek: <https://www.jstor.org/stable/2489308> (18. 6. 2024).
- HORTON, David (1996): The dialogue of courtship in popular song. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): *On Record: Rock, Pop & the Written Word*: str. 14–26. London: Routledge.
- HOVATER, Randa S. in Nicole D. FARRIS (2020): Back that sexism up: an analysis of the representation of women's bodies in music videos. V: Farris, Nicole D., D'Lane R. Compton, Andrea P. Herrera (ur.): *Gender, Sexuality and Race in the Digital Age*. Springer, Cham. Dostopno prek: https://doi.org/10.1007/978-3-030-29855-5_5 (2. 4. 2024).
- IVKOVIĆ, Dejan (2013): The Eurovision Song Contest on YouTube: a corpus-based analysis of language attitudes. *Language@ Internet*, 10 (2013). Dostopno prek: www.languageatinternet.org, urn:nbn:de:0009-7-34803 (9. 4. 2024).
- JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- JANŠA, Janez (2020). »Magnifico je v svoji zvrsti dober glasbenik ...« Dostopno prek: <https://twitter.com/jjansads/status/1283062829638201346?lang=en> (8. 3. 2024).
- JARVEKÜLG, Madis in Patrik WIKSTRÖM (2021): The emergence of promotional gate-keeping and converged local music professionals on social media. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 28 (3), str. 1–18.
- JAWAD, Karolina (2020): Gatekeepers by design? Gender HCI for audio and music hardware. Dostopno prek: <https://mct-master.github.io/masters-thesis/2020/07/04/GenderHCI-For-Music.html> (2. 4. 2024).
- JELAČA, Dijana (2014): Feminine libidinal entrepreneurship: towards a reparative reading of the sponzoruša in turbo folk. *Feminist Media Studies*, 15 (1), str. 36–52.
- JERCOG, Aleksij (2008): *S polko v svet: glasbene poti bratov Avsenik*. Medvode: Založba Avsenik.
- (2017): *Slavko Avsenik: življenje za glasbo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JONES, Reece (2017): *Nasilne meje*. Ljubljana: *cf.
- JONES, Shannon in Jelena SUBOTIĆ (2011): Fantasies of power: performing Europeanization on the European periphery. *European Journal of Cultural Studies*, 14 (5), str. 542–557.
- JORDAN, Paul (2014): *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. Tartu: University of Tartu Press.

- JOVANOVIĆ WEISS, Srdjan (2007): *Almost Architecture*. Stuttgart, Novi Sad: Akademie Solitude + kuda.NAO.
- JUVANČIČ, Katarina (2005): The popularization of Slovenian folk music between the local and global: redemption or downfall of national heritage. *Traditiones*, 34 (1), str. 211–215. Dostopno prek: <https://doi.org/10.3986/Traditio2005340117> (24. 6. 2024).
- KALUŽA, Jernej in Robert BOBNIČ (2023): Slovenska narodnozabavna glasba 2022/2: principi, prakse in norme uredniške selekcije popularne glasbe v slovenskih medijih [Podatkovna datoteka]. Ljubljana: Arhiv družboslovnih podatkov, ADP – IDNo: NZG222, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- KALUŽA, Jernej in Jernej PRODNIK (2022): Remembering media and journalism in socialist Yugoslavia. *Prispevki za novejšo zgodovino*, 62 (1), str. 123–145.
- KAPETANOVIĆ, Mišo (2015): Post-socialist landscape: a castle by the road. *Studia Ethnologica Croatica*, 27 (1), str. 449–478.
- (2017): *Roadside Architecture in Bosnia and Herzegovina – Between Consumerism and Vernacularity* (doktorska disertacija). Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- KARAMANIĆ, Slobodan in Manuela UNVERDORBEN (2019): Balkan high, Balkan low: pop-music production between hybridity and class struggle. V: Mazierska, Eva in Zsolt Györi (ur.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, str. 155–170. London: Palgrave Macmillan.
- KHAMIS, Susie, ANG, Lawrence in WELLING, Raymond (2017): Self-branding, 'micro-celebrity' and the rise of social media influencers. *Celebrity Studies*, 8 (2), str. 191–208.
- KIRSHENBLATT - GIMBLETT, Barbara (1998): *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Oakland: University of California Press.
- KLEIN, Eve (2005): Maltese Australian Ghana performance and debates of home. *Journal of Intercultural Studies*, 26 (1–2), str. 57–73.
- KNIFIC, Bojan (2005). *Kostumiranje narodno-zabavnih ansamblov*. *Traditiones*, 34 (2), str. 155–177.
- KOVAČIČ, Mojca in Urša ŠIVIC (2023): Migracije nacionalizacije glasbe: od ljudske k narodnozabavni. Dve domovini: razprave o izseljenstvu, 58, str. 103–123.
- KRAŠOVEC, Primož (2018): Kapitalizem in čustva. *Šum*, 9, str. 1151–1174.
- (2021): Smetnjak vs. Ljubljana: singularnost humorja in političnost brez volitev. Ljubljana: Aksioma.
- (2022): Srednji razred in razredizem. *Disenz*. Dostopno prek: <https://www.disenz.net/srednji-razred-in-razredizem> (2. 4. 2024).
- KRONJA, Ivana (2004): Turbo folk and dance music in 1990s Serbia: media, ideology and the production of spectacle. *The Anthropology of East Europe Review*, 22 (1), str. 103–114.

- KRÜGER BRIDGE, Simone (2020): Gendering music in popular culture. V: Ross, Karen (ur.): *The International Encyclopedia of Gender, Media and Communication*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- KUČAN, Ana (1998): *Krajina kot nacionalni simbol*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- KUMER, Zmaga (1972): *Slovenska ljudska glasbila in godci*. Maribor: Obzorja.
- (1996): *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- KUNEJ, Drago in Rebeka KUNEJ (2016): *Glasba z obeh strani: Gramofonske plošče Matije Arka in Hoyer tria*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- LAZWORLD. Internet marketing terminology. Dostopno prek: <https://lazworld.com/glossary.php> (16. 4. 2019).
- LEACH, Fabian S. (2018): *Eurovision Song is not Pop: How National Identity in Eurovision Defines the Function of the Eurovision Song*. Utrecht: MS thesis.
- LEWIS, Lisa A. (1990): *Gender politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press.
- LIDSKOG, Rolf (2016): The role of music in ethnic identity formation in diaspora: A research review. *International Social Science Journal*, 66, str. 23–38. Dostopno prek: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/issj.12091> (24. 6. 2024).
- LINDEN, Henrik in Sara LINDEN (2018): »There were only friendly people and love in the air«: fans, tourism and the Eurovision Song Contest. V: Lundberg, Christine in Vassilios Ziakas (ur.): *The Routledge Handbook of Popular Culture and Tourism*. Routledge, str. 248–261. London: Routledge.
- LISSA, Zofia (1965): On the evolution of musical perception. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24 (2), str. 273–286.
- LOWENTHAL, David (1985): *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LUTHAR, Breda (2012): *Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji: simbolne meje v egalitarni družbi. Družboslovne razprave*, XXVIII (71), str. 13–37.
- MACDONALD, Sharon (2013): *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.
- MAGNIFICO. Interview with Goran Milić/Al Jazeera Balkans. Dostopno prek: <https://www.facebook.com/magnifico.official/videos/10154336228579620/> (8. 3. 2024).
- MAGUIRE, Jennifer Smith in Julian MATTHEWS (2010): The cultural intermediaries and the media. *Sociology Compass*, 4/7, str. 405–416.
- MAJSOVA, Natalija (2016): The aesthetics of slovene popular music for different generations of Slovene listeners: the contribution of audience research. *Popular Music and Society*, 39 (1), str. 76–96. Dostopno prek: <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2015.1061353> (10. 6. 2024).
- MAJSOVA, Natalija in Jasmina ŠEPETAVC (2023): *Slovenska narodnozabavna glasba, 2022/1: kulturna dediščina in turistični produkt skozi perspektivo dediščinskih in*

- turističnih deležnikov [Podatkovna datoteka]. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Arhiv družboslovnih podatkov. ADP – IDNo: NZG221. Dostopno prek: https://doi.org/10.17898/ADP_NZG221_V1 (1. 3. 2023).
- (2023a): Popular music as living heritage: theoretical and practical challenges explored through the case of Slovenian folk pop. *International Journal of Heritage Studies* 29(12), str. 1283-1298.
- MARCH, Richard (2019): American polka in the media: from next to nothing to 24/7. *Transatlantica*, 1. Dostopno prek: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.14042> (1. 3. 2023).
- MARJANOVIČ UMEK, Ljubica, Maja ZUPANČIČ, Urška FEKONJA, Tina KAVČIČ, Matija SVETINA, Tatjana Tomazo RAVNIK in Borut BRATANIČ (2004): Razvojna psihologija. Razprave Filozofske fakultete. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- MARKOVIČ KHAZE, Nina (2019): Negotiating post-war nationhood: Serbia, Croatia, Bosnia-Herzegovina and the Eurovision Song Contest. V: Kalman, Julie, Ben Wellings in Keshia Jacotine (ur.): *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, str. 91–110. Cham: Springer.
- MASSUMI, Brian (1995): The autonomy of affect. *Cultural Critique*, 31, str. 83–109.
- MASTNAK, Tomaž (1992): Vzhodno od raja – Civilna družba pod komunizmom in po njem. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (2015): Liberalizem, fašizem, neoliberalizem. Ljubljana: Založba *cf..
- MAUWA, Caleb (2020): Influence of traditional musics in modern genres. *Ethnomusicology University of KwaZulu Natal*, julij 2020, str. 1–9. Dostopno prek: <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.19041.12648> (24. 6. 2024).
- McCLARY, Susan (2002): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McGUIGAN, Jim (2016): Neoliberalna kultura. Maribor: Aristej.
- McROBBIE, Angela (1996): Rock and sexuality. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): *On Record: Rock, Pop & the Written Word*, str. 371–389. London: Routledge.
- MEILLASSOUX, Quentin (2011): Po končnosti: razprava o nujnosti kontingence. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- MICHNIK, Adam (1997): *Skušnjavec našega časa*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MILHARČIČ HLADNIK, Mirjam (2009): Moje misli so bile pri vas doma: poti prehodov v pismih. V: Milharčič Hladnik, Mirjam in Jernej Mlekuž (ur.): *Krila migracij: Po meri življenjskih zgodb*, str. 23–58. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- MINISTRSTVO ZA KMETIJSTVO, GOZDARSTVO IN PREHRANO. Dostopno prek: <https://www.gov.si/zbirke/projekti-in-programi/dan-slovenske-hrane-in-tradicionalni-slovenski-zajtrk/> (12. 1. 2024).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO. Register nesnovne kulturne dediščine. Dostopno prek: https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-

- 3623%3A321&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP (24. 6. 2024).
- MITCHELL, Gillian A. M. (2019): *Adult Responses to Popular Music and Intergenerational Relations in Britain, c. 1955–1975*. London: Anthem Press.
- MLEKUŽ, Jernej (ur.) (2015): *Venček domačih: Predmeti, Slovencem sveti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- MOČNIK, Nena (2009): Od glasbe, ki zabava narod, do (fiktivnih) podob novodobnega vasaolstva. *Muska*, 1–2. Dostopno prek: <https://novamuska.org/arhiv/single.php?def=clanek&let=2009&rev=1/2&pid=284> (8. 3. 2024).
- MOLEK, Nadia (2017): Avsenik in Buenos Aires: transnational identification processes through polka performances among the descendants of Slovenian political exiles in Argentina. *Stud. ethnol. Croat*, 29, str. 357–384.
- (2017b): »Songs from the homeland« – popular music performance among descendants of Slovenian refugees in Argentina: the case of Slovenski Instrumentalni Ansambel. *Dve domovini*, 46 (2017), str. 23–37.
- MORRIS, Wade Jeremy (2015): Curation by code: infomediaries and the data mining of taste. *European Journal of Cultural Studies*, 18 (4–5), str. 446–463.
- MOUFFE, Chantal (2000): *The Democratic Paradox*. London & New York: Verso.
- (2015): *Agnostika – Misliti svet politično*. Ljubljana: Maska.
- MUJANOVIĆ, Jasmin (2018): *Hunger and Fury – The Crisis of Democracy in the Balkans*. London: Hurst & Company.
- MURŠIČ, Rajko (1993): *Neubesedljive zvočne igre: od filozofije k antropologiji glasbe*. Maribor: Akademsko založba Katedra.
- (2000): *Trate vase in naše mladosti: Zgodba o mladinskem in rock klubu* (2. knjiga). Ljubljana: Subkulturni azil Ceršak.
- NEGUS, Keith (2002): The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. *Cultural Studies*, 16 (4), str. 501–515.
- (2009): *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge in Oxford: Polity Press in Blackwell Publishing, Ltd.
- NEVES, Mauro (2017): Croatia in the Eurovision Song Contest: from an anti-war message to the recognition of a cultural tradition. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48 (1), str. 133–147.
- NORTH, Adrian C. (2010): Individual differences in musical taste. *American Journal of Psychology*, 123, str. 199–208. Dostopno prek: <https://doi.org/10.5406/amer-jpsyc.123.2.0199> (5. 6. 2024).
- NYE, Joseph S. (1990): Soft power. *Foreign policy*, 80 (1990), str. 153–171.
- OBREGÓN, Antonio (2022): The Eurovision Song Contest: an academic phenomenon. V: Dubin, Adam, Dean Vuletic in Antonio Obregón (ur.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon*, str. 38–35. London: Routledge.

- O'BRIEN, Lucy (1996): *She Bop: The Definitive History of Women in Rock, Pop, and Soul*. London: Penguin Books.
- OMERZEL TERLEP, Mira (1999): Zvočna identiteta slovenskih pokrajin. *Anthropos*, 31 (4–6), str. 278–282.
- OPSI. Republika Slovenija, Ministrstvo za javno upravo. Dostopno prek: <https://podatki.gov.si/dataset/register-zive-nesnovne-kulturne-dediscine> (3. 4. 2024).
- PAMUKOVA - SAVESKA, Gordana (2014): The notion of home and its role in the identification of the self through national identity: Silyan the Stork and the black hole of the Macedonian identity narration. *Култура/Culture*, 7, str. 103–112. Dostopno prek: <http://journals.cultcenter.net/index.php/culture/article/view/34> (24. 6. 2024).
- PENNANEN, Risto Pekka (2010): Melancholic airs of the Orient – Bosnian sevdalinka music as an Orientalist and national symbol. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, 9, str. 76–90.
- PERKOVIĆ, Ante (2018): *Sedma republika: pop kultura in razpad Jugoslavije*. Brezovica pri Ljubljani: Grafični atelje Zenit.
- PETERSON, Richard A. (1992): Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, IV (21), str. 243–258.
- PETERSON, Richard A. in Roger M. KERN (1996): Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61 (5), str. 900–907.
- PIKETTY, Thomas (2015): *Kapital v 21. stoletju*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- POMPE, Gregor (2012): Ideologija v glasbi in ideologija o glasbi. V: Bjelčevič, Aleksander (ur.): *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, str. 77–82. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- PREY, Robert (2018): Nothing personal: algorithmic individuation on music streaming platforms. *Media, Culture & Society*, 407, str. 1086–1100.
- PRIBOŠIČ, Miha in Mirt BEZLAJ (2020): *Popisane ulice in protestniki*. Delo, 5. junij. Dostopno prek: <https://www.delo.si/novice/slovenija/ponovno-protest-na-kolesih/> (8. 3. 2024).
- RAMŠAK, Mojca (2015): Šest desetletij Avenikovega glasbeno-poslovnega uspeha. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 55 (1/2), str. 74–85.
- REVILL, George (2000): Music and the politics of sound: nationalism, citizenship, and auditory space. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, str. 597–613.
- (2015): How is space made in sound? Spatial mediation, critical phenomenology and the political agency of sound. *Progress in Human Geography*, 40 (2), str. 240–256.
- REYNOLDS, Simon (2012): *Retromania – Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber.
- REYNOLDS, Simon in Joy PRESS (1996): *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Harvard: Harvard University Press.

- RIESMAN, David (1996): Listening to popular music. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.): *On Record: Rock, Pop & the Written Word*, str. 5–13. London: Routledge.
- RNKD. Narodno-zabavna glasba. Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine. https://www.gov.si/assets/ministrstva/MK/DEDISCINA/NESNOVNA/RNSD_SI/Rzd-02_00057.pdf (24. 6. 2024).
- ROBINSON, Mike in Helaine SILVERMAN (2015): Mass, modern, and mine: heritage and popular culture. V Robinson, Mike in Helaine Silverman (ur.): *Encounters with Popular Pasts*, str. 1–30. New York: Springer. Dostopno prek: https://doi.org/10.1007/978-3-319-13183-2_1 (24. 6. 2024).
- ROSENBERG, Tina (2020): Rising like the Eurovision song contest: on kitsch, camp, and queer culture. *Lambda Nordica*, 25 (2), str. 93–113.
- RUSSELL, Frank Michael (2019): The new gatekeepers. *Journalism Studies*, 20 (5), str. 631–648.
- SALO, Jari, Mikko LANKINEN in Matti MÄNTYMÄKI (2013): The use of social media for artist marketing: music industry perspectives and consumer motivations. *International Journal on Media Management*, 15(1), str. 23–41.
- SCHRIMSHAW, Will (2013): Non-cochlear sound: on affect and exteriority. V: Thompson, Marie in Ian Biddle (ur.): *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, str. 27–43. New York: Bloomsbury.
- SCHWICHTENBERG, Liera Ramona, Deidre PRIBRAM, Dave TETZLAFF in Ron SCOTT (1993): *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. New York: Routledge.
- SCOLERE, Leah, Urszula PRUCHNIEWSKA in Brooke Erin DUFFY (2018): Constructing the platform-specific self-brand: the labor of social media promotion. *Social Media + Society*, 4(3), str. 1–11. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1177/2056305118784768> (25. 6. 2024).
- SCOTT, Derek B. (2013): Imagining the Balkans, imagining Europe: Balkan entries in the Eurovision Song Contest. V: Risto Pekka Pennanen C. Poulos Panagiotic in Aspasia Theodisiou (ur.): *Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities*, str. 157–169. Atene: Finnish Art Institute.
- SHARMA, Kirti in Praval KUMAR (2016): Tracy I. Tuten and Michael R. Solomon, *Social Media Marketing. Vision: The Journal of Business Perspective*, 22 (2), str. 241–242.
- SHUKER, Roy (1997): *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- SHUVAL, Judith T. (2000): Diaspora migration: definitional ambiguities and a theoretical paradigm. *International Migration*, 38 (5), str. 41–56.
- SIMPSON, Paul (2016): Sonic affects and the production of space: »Music by handle« and the politics of street music in Victorian London. *Cultural Geography*, 24 (1), str. 89–109.
- SIVEC, Ivan (1998): *Vsi najboljši muzikanti. Del 1, razvoj narodnozabavne glasbe od začetkov do leta 1973*. Mengeš: ICO.

- (2002): Tisoč najlepših besedil. Mengeš: ICO.
- SLOVENOLOGIJA. Dostopno prek: <https://domzalec.si/kultura/ustvarjalci/slovenologija-jani-pavec-in-franc-pestotnik-podoknicar-o-slovenski-narodno-zabavni-glasbi/> (3. 4. 2024).
- SMITH, Anthony D. (1991): *National Identity*. London: Penguin Books.
- SMITH, J. Susan (1997): Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music. *Progress in Human Geography*, 21 (4), str. 502–529.
- SMITH, Laurajane (2006): *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- SORONEN, Anne in Anu KOIVUNEN (2022): Platformed intimacies: professional belonging on social media. *European Journal of Cultural Studies*, 25 (5), str. 1–17.
- SPIERDIJK, Laura in Michel VELLEKOOP (2009): The structure of bias in peer voting systems: lessons from the Eurovision Song Contest. *Empirical Economics*, 36 (2009), str. 403–425.
- STANKOVIĆ, Peter (2007): Pašniki, seniki, domačije, kozolci. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/255888> (25. 3. 2021).
- (2013): Kaj pa pop? Zgodovina in zgodovine slovenske popularne glasbe. *Družboslovne razprave*, XXIX (72), str. 65–84.
- (2014): When alternative ends up as mainstream: Slovene popular music as cultural heritage. *International Journal of Heritage Studies*, XX (3), str. 297–315.
- (2015): Rustic obsessions: the role of Slovenian folk pop in the Slovenian national imaginary. *International journal of cultural studies*, 18 (6), str. 645–660.
- (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: Založba FDV.
- STOKES, Jane (2008): *How to do Media and Cultural Studies*. Los Angeles: Sage Publications.
- SUIJON, Zoetanya (2021): *The Social Media Age*. Los Angeles: SAGE.
- SUVIN, Darko (2014): *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije 1945– 1972 (Uz hipoteze o početku, kraju i suštini)*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- SVETE, Anej in Jakob HOSTNIK (2020): It is not just about the melody: how Europe votes for its favorite songs. Dostopno prek: arXiv preprint arXiv:2002.06609 (9. 4. 2024).
- ŠAVER, Boštjan (2005): *Nazaj v planinski raj: alpska kultura slovenstva in mitologija*. Ljubljana: Založba FDV.
- THOMPSON, Marie in Ian BIDDLE (2013): Introduction: somewhere between the signifying and the sublime. V: Thompson, Marie in Ian Biddle (ur.): *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, str. 1–24. New York: Bloomsbury.
- THORNTON, Sarah (1995): *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- TODOROVA, Maria Nikolaeva (2001): *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.

- TONKOVIĆ, Željka, Krešimir KROLO in Sven MARČELIĆ (2020): *Klasika, punk, cajke: kulturni kapital i vrijednosti mladih u gradovima na jadranskoj obali*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- TOPLAK, Kristina (2004): »Dobrodošli doma?« Vračanje slovenskih izseljencev v Republiko Slovenijo. *Dve domovini*, 20, str. 35–51. Dostopno prek: <http://two-homelands.zrc-sazu.si/sl/articles/show/136/dobrodoli-doma-vraanje-slovenskih-iz-seljencev-v-republiko-slovenijo> (24. 6. 2024).
- TORRES, Gonzalo (2011): *Pan-European, national, regional and minority identities in the Eurovision Song Contest*. V: Jakubowicz, Karol in Miklós Sükösd (ur.): *Media, Nationalism and European Identities*, str. 247–268. Budimpešta: CEU Press.
- TOŠ, Niko, Slavko SPLICHAL, Stane SAKSIDA, Sandra BAŠIČ, Breda LUTHAR, Mitja HAFNER-FINK, Samo UHAN in Slavko KURDIJA (1992): *Slovensko javno mnenje 1992*. Ljubljana: CJMMK – Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani. Dostopno prek: <https://www.adp.fdv.uni-lj.si/opisi/media92/> (25. 4. 2021).
- TUTEN, Tracy I. in Melanie MARKS (2012): The adoption of social media as educational technology among marketing educators. *Marketing Education Review*, 22 (3), str. 201–214.
- USENIK, Janez (2020): Glasbeniki so mu stopili v bran: »Magnifico je o slovenski glasbi vedno govoril spoštljivo.« *24ur.com*, 17. julij. Dostopno prek: <https://www.24ur.com/novice/slovenija/stevilni-magnificu-stopili-v-bran-glasbeniki-se-s-politiko-ne-ukvarjamo.html> (8. 3. 2024).
- VALETIČ, Žiga (2018): 80ta: desetletje mladih: zgodba slovenskega pop-rocka v času, ko je popularna glasba krojila podobo (in usodo) sveta. Brezovica pri Ljubljani: Grafični atelje Zenit.
- VAN DER HOEVEN, Arno in Amanda BRANDELLERO (2015): Places of popular music heritage: the local framing of a global cultural form in Dutch museums and archives. *Poetics*, 51 (2015), str. 37–53. Dostopno prek: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2015.05.001> (1. 7. 2024).
- VAN DER LAARSE, Rob (2019): Europe's peat fire: intangible heritage and the Crusades for identity. V Lähdesmäki, Tuuli, Luisa Passerini, Sigrid Kaasik-Krogerus in Iris van Huis (ur.): *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*, str. 79–134. Cham: Palgrave Macmillan.
- VAN DIJCK, José (2013): 'You have one identity': performing the self on Facebook and LinkedIn. *Media, Culture & Society*, 35 (2), str. 199–215.
- VELIKONJA, Mitja (2005): *Evroza – Kritika novega evrocentrizma*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- (2008): *Titostalgija. Študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- (2009): *Lost in transition: nostalgia for socialism in post-socialist countries*. *East European Politics and Societies*, 23 (4), str. 535–551.

- (2013): *Rock'n'Retro – Novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia.
- (2022): *Podobe nestrinjanja – Politični grafiti in street art postsocialistične tranzicije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- VERBOORD, Marc in Amanda BRANDELLERO (2018): The globalization of popular music, 1960–2010: a multilevel analysis of music flows. *Communication Research*, 45 (4), str. 603–627.
- VERBOORD, Marc in Sharon VAN NOORD (2016): The online place of popular music: Exploring the impact of geography and social media on pop artists' mainstream media attention. *Popular Communication*, 14 (2), str. 59–72.
- VERDERY, Katherine (1996): *What Was Socialism, and What Comes Next?*. Princeton: Princeton University Press.
- VERMEULEN, Timotheus in Robin VAN DEN AKKER (2010): Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, 1 (2), str. 1–14.
- VERNALLIS, Carol (2004): *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- (2013): *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- (2023): *The Media Swirl: Politics, Audiovisuality, and Aesthetics*. Durham: Duke University Press.
- VESELJAK. Fehtarji, muzikanti iz več ansamblov so združili moči! Dostopno prek: <https://veseljak.si/novice/5ede9817615b0/fehtarji-fantje-z-vseh-ansamblov-so-zdruzili-moci> (31. 10. 2022)
- VEZOVNIK, Andreja (2007): Diskurzivna konstrukcija slovenske nacionalne identitete. Analiza časopisnih političnih komentarjev v obdobju vstopanja Slovenije v Evropsko unijo. *Annales*, 17 (2), str. 469–484.
- VIDMAR HORVAT, Ksenija (2018): *Periferna Evropa: tranzitologija in postkrizni diskurzi v jugovzhodni Evropi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- (2021): *Zamišljena mati: spol in nacionalizem v kulturi 20. stoletja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- VULETIĆ, Dean (2007): The socialist star: Yugoslavia, Cold War politics and the Eurovision Song Contest. V: Tobin, Robert Deam in Ivan Raykoff (ur.): *A Song for Europe*, str. 83–97. London: Routledge.
- (2018): The Eurovision Song Contest in the musical diplomacy of authoritarian states. V: Ramel, Frédéric in Cécile Prévost-Thomas (ur.): *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage*, str. 213–234. Cham: Springer.
- (2020): Yugoslavia in the Eurovision Song Contest. V: Beard, Danijela Š. in Ljerka V. Rasmussen (ur.): *Made in Yugoslavia*, str. 165–174. London: Routledge.

- WALD, Gayle (1998): Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth. *Signs*, 23 (3), str. 585–610.
- WALSH, Katie (2006): British expatriate belongings: mobile homes and transnational homing. *Home Cultures*, 3 (2), str. 123–144. Dostopno prek: https://www.researchgate.net/publication/233562095_British_Expatriate_Belongings_Mobile_Homes_and_Transnational_Homing (24. 6. 2024).
- WELLINGS, Ben in Julie KALMAN (2019): Entangled histories: identity, Eurovision and European integration. V: Kalman, Julie, Ben Wellings in Keshia Jacotine (ur.): *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, str. 1–20. Cham: Springer.
- WHITE, David Manning (1950): The »Gate Keeper«: A case study in the selection of news. *Journalism Quarterly*, 27 (4), str. 383–391.
- WHITELEY, Sheila (1997): *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: Routledge.
- (2000): *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. London in New York: Routledge.
- WOLFF, Larry (1994): *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- WOLTHER, Irving (2012): More than just music: the seven dimensions of the Eurovision Song Contest. *Popular Music*, 31 (1), str. 165–171.
- WYMAN, Mark (2001): Return migration – old story, new story. *Immigrants & Minorities*, 1 (20), str. 1–18. Dostopno prek: https://www.researchgate.net/publication/233030025_Return_migration__old_story_new_story (24. 6. 2024).
- YAIR, Gad (2019): Douze point: Eurovisions and Euro-Divisions in the Eurovision Song Contest—Review of two decades of research. *European Journal of Cultural Studies*, 22 (5–6), str. 1013–1029.
- YUVAL - DAVIS, Nira (2008): *Gender and Nation*. London, Thousand Oaks: Sage.
- ZAKON O MEDIJIH (ZMed) (2001): Uradni list RS, št. 110/06 – uradno prečiščeno besedilo, 36/08 – ZPOmK-1, 77/10 – ZSFCJA, 90/10 – odl. US, 87/11 – ZAvMS, 47/12, 47/15 – ZZSDT, 22/16, 39/16, 45/19 – odl. US, 67/19 – odl. US in 82/21. Dostopno prek: <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO1608> (2. 4. 2024).
- ZAROULIA, Marilena (2013): ‚Sharing the moment‘: Europe, affect, and utopian performatives in the Eurovision Song Contest. V: Fricker, Karen in Milija Gluhovic (ur.): *Performing the ‚New‘ Europe: identities, feelings, and politics in the Eurovision Song Contest*, str. 31–52. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- ZEVIK, Luka (2014): Mapping popular music heritage in Slovenia. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), str. 281–296.
- ZORKO, Andraž (2021): Audiostar, nova raziskava poslušnosti radijskih postaj na slovenskem trgu. *Marketing Magazin*. Dostopno prek: <https://www.marketingmagazin.si>

si/vpogled/audiostar-nova-raziskava-poslusanosti-radijskih-postaj-na-slovenskem-tr-gu (2. 4. 2024).

ZWICK, Detlev in Alan BRADSHAW (2016): Biopolitical marketing and social media brand communities. *Theory, Culture & Society*, 33 (5), str. 91–115.

ŽIGON, Zvone (2004): Preservation of ethnic identity among Slovenian emigrants in the era of globalization. *Dve domovini*, 19 (2004), str. 25–35.

ŽIŽEK, Slavoj (1981–1982): Kako so Slovenci postali pridni in kako bodo to, če bodo pridni, tudi ostali. *Problemi razprave*, 11 (1), str. 85–97.

— (1987): *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.

S E Z N A M
S L I K O V N E G A
G R A D I V A



NASLOVNICA

- Kader iz videospota za pesem Ansambla bratov Avsenik »Klic z gora«, 1961 (YouTube kanal Tristar3SLO, zajem zaslona, 2024).

FOTOGRAFIJE NA PRVIH NOTRANJIH STRANEH

- str. 1: Kader iz videospota za pesem Ansambla bratov Avsenik »Klic z gora«, 1961 (YouTube kanal Tristar3SLO, zajem zaslona, 2024).
- str. 2–3: Oglas za koncert v Štuku (javna Instagram stran Ansambla Fehtarji, zajem zaslona, 2024).
- str. 4–5: Kolaž na podlagi fotografij in zajemov zaslona (materiale so zbrale Natalija Majsova, Jasmina Šepetavc in Ksenija Šabec).
- str. 6: Naslovnica zgoščenke *Mama, hvala!* (spletna stran Založbe Obzorja, 2017, zajem zaslona, 2024).

BIOGRAFIJE

AVTORJEV



ROBERT BOBNIČ je asistent in doktorski študent medijskih študij na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani ter raziskovalec na Centru za proučevanje kulture in religije na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja z zgodovino medijskih tehnologij, računalniškimi teorijami kulture, s popularno glasbo in z internetnimi kulturami. Posebej ga zanimata medijsko-arheološko razumevanje vpliva računalniških tehnologij na sodobno kulturo in oblikovanje kulturnega okusa.

JERNEJ KALUŽA je doktor filozofije, raziskovalec na Centru za raziskovanje družbenega komuniciranja in docent na Katedri za kulturologijo na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. Njegova raziskovalna zanimanja se nanašajo na področja kritične teorije ter komunikacijskih in novinarskih študij. Preden se je pridružil Fakulteti za družbene vede, je več kot desetletje delal tudi kot novinar in urednik (na Radiu Študent, Ljubljana). Med drugim je objavil več člankov s področja študij popularne glasbe. S to tematiko se ukvarja tudi kot raziskovalec v okviru projekta Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete ter projekta Estetika in strategije spominjanja v popularni kulturi: murali, film in popularna glasba kot spominsko delo (MEMPOP).

NATALIJA MAJSOVA je izredna profesorica kulturologije na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s kolektivnim spominom, popularno kulturo, z interpretacijo dediščine, s filmom in z znanstveno fantastiko, predvsem v postsocialističnih kontekstih; trenutno je vodja slovensko-hrvaškega projekta MEMPOP – Estetika in strategije spominjanja v popularni kulturi in slovenskega projekta TECHNOPST – Spominjanje zgodnje digitalne dobe. Poleg člankov v revijah, kot so: *International Journal of Heritage Studies*, *Apparatus*, *Popular Music and Society* idr., je avtorica knjige *Memorable Futures: Soviet Science Fiction Cinema and the Space Age* (Lexington Books, 2021), sourednica (s Sabine Lenk) zbornika *Faith in a Beam of Light: Magic Lantern and Belief in Western Europe, 1860–1940* (Brepols, 2022) in (s Tanjo Oblak Črnič) sourednica revije *Družboslovne razprave*. Je tudi članica uredništva revije *Ekran* in občasna filmska kritičarka.

PETER STANKOVIĆ je magistriral na Central European University v Pragi in doktiral na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani, na kateri je trenutno zaposlen kot redni profesor za področje kulturologije. Kot predavatelj sodeluje tudi na AGRFT. Na Fakulteti za družbene vede je med drugim skrbnik drugostopenjskega programa Kulturne študije in doktorskega področja kulturologija. V preteklosti je bil član komisije za izbiro ERC-projektov za področje humanistike pri Evropskem raziskovalnem svetu (ERC), dvakrat predstojnik Katedre za kulturologijo, član uredništva revije *Teorija in praksa*, predsednik sveta revije *Ekran* in član

znanstvenega sveta za področje humanistike pri ARIS. Področja njegovega raziskovanja so: film, glasba, kulturološka teorija, identitete, ustvarjalnost, kulture prehranjevanja itn. S teh področij je objavil vrsto člankov in pet samostojnih znanstvenih monografij. Leta 2016 je prejel fakultetno priznanje za izjemne dosežke pri pedagoškem delu. Leta 2021 je bila njegova monografija *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma 2: Preporod slovenskega filma* uvrščena v izbor dosežkov »Odlični v znanosti«, ki ga je pripravila Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

KSENIJA ŠABEC je izredna profesorica na Katedri za kulturologijo ter raziskovalka na Centru za proučevanje kulture in religije na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. Doktorirala je z disertacijo *Nacionalni stereotipi in konstrukcija kulturne identitete Evrope* (FDV UL, 2006). V zadnjem času se raziskovalno posveča vprašanjem sodobnih oblik nacionalizma, glasbe, manjšin, patriotizma, multikulturalizma, medkulturnosti in izobraževanja ter (ponovno) stereotipov in kulturne razdalje na območju nekdanje Jugoslavije.

JASMINA ŠEPETAVČ je podoktorska raziskovalka na Centru za proučevanje kulture in religije na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani in filmska kritičarka. Njena raziskovalna področja obsegajo: filmske študije, queer teorijo, študije popularne glasbe in feministične obravnave tehnologije. Redno piše za domače in tuje revije (*Ekran*, *Dialogi*, *Kino!*, *Družboslovne razprave*, *Studies in European Cinema*). Je del uredniških ekip slovenske akademske revije *Družboslovne razprave*, akademske revije *Feminist Encounters*, v kateri z N. Majsovo in K. Čičigoj trenutno pripravlja posebno številko *Peripheral Visions of Alternative Futures: Feminist Technoimaginaries*, in slovenske kritiške revije za film in televizijo *Ekran*. Deluje tudi kot filmska kritičarka, festivalska selektorica ter članica mednarodnega združenja filmskih kritikov in publicistov Fipresci.

MITJA VELIKONJA je profesor kulturologije in predstojnik Centra za proučevanje kulture in religije na FDV UL. Raziskuje sodobne srednjeevropske in balkanske politične ideologije, subkulture in grafite, kolektivni spomin in postsocialistične nostalgije. Njegovi zadnji monografiji sta *Post-Socialist Political Graffiti in the Balkans and Central Europe* (Routledge, 2020, prevedena v pet drugih jezikov) in *The Chosen Few – Aesthetics and Ideology in Football-Fan Graffiti and Street Art* (Doppelhouse Press, 2021), ki je bila finalistka ameriškega izbora 2022 Next Generation Indie Book Awards. Kot gostujoči profesor za ves semester je poučeval na Jagiелonski univerzi v Krakovu (2002 in 2003), na newyorški univerzi (2009 in 2014), na reški univerzi (2015), na univerzi Yale (2020) in sodeloval na poletni šoli New York Institute v St. Peterburgu (2015 in 2016). Dva semestra je prebil kot Fulbrightov

raziskovalec v Filadelfiji (2004/2005), po enega na The Netherlands Institute of Advanced Studies (2012) in na inštitutu Remarque na New York University (2018). Za svoje dosežke je prejel šest nacionalnih in dve mednarodni nagradi.

STVARNO
IN IMENSKO
KAZALO



A

- Acher, Rory 35, 51
 Adorno, Theodor W. 73, 153, 251, 260
 afekt 19, 25, 27, 28, 31–33, 35, 37–41, 66, 206, 219
 agonizem 259, 261, 271
 Agropop 17
 Ahmed, Sara 38
 Anderson, Benedict 39, 151, 186
 anketa 48–49, 75, 77, 84, 105, 108, 160, 212
 Ansambel Andreja Bajuka 235, 236, 246, 247, 249
 Ansambel bratov Avsenik (tudi Ansambel Slavka Avsenika, Gorenjski kvartet, Gorenjski kvintet, Kvintet bratov Avsenik) 14–15, 18, 26, 29, 36, 65, 72, 109, 114, 115, 128, 133, 135–136, 138, 143–145, 160–170, 181–183, 187
 Ansambel Dar 235, 236, 246–247, 249
 Ansambel Franca Miheliča 15
 Ansambel Henček 17, 265
 Ansambel Jožeta Škoberneta 190–191
 Ansambel Lojzeta Slaka 15, 72, 110, 128, 132–133, 135, 140, 143, 144, 160, 163, 164, 166–168, 185
 Ansambel Mihe Dolžana 186
 Ansambel Murni 191
 Ansambel Petan 192–193
 Ansambel Roka Žlindre in Kalamari 203, 214, 218, 220, 221, 265
 Ansambel Upanje 235, 236–239, 242, 248–249
 Arendt, Hannah 271
 arhiv (tudi prakse arhiviranja, arhivarji) 49, 105, 128–132, 135–137, 140, 142, 144, 145, 257, 260, 264, 266, 272
 Atomik Harmonik 17, 109, 111, 182, 183, 195
 Aupers, Stef D. 207
 Avsenik, Brigita 182
 Avsenik, Saša 34
 Avsenik, Slavko (glej tudi Ansambel bratov Avsenik) 14–15, 18, 29
 Avsenik, Vilko (glej tudi Ansambel bratov Avsenik) 14–15, 18, 29, 115

B

- Baby Lasagna 211, 214, 217, 222, 224
 Badrić, Nina 61, 214
 Bajc, Ljudmila 132, 135, 138
 Baker, Catherine 52, 60, 202, 204–207, 210, 213
 Bakić - Hayden, Milica 51

Balkan 19, 21, 25–28, 30, 33–41, 47, 51, 59–63, 66, 128, 188, 206, 210, 215, 217–222,
224–225, 257, 259, 262, 263, 269
Barber - Keršovan, Alenka 155, 162, 164
Baroš, Peter 50
Barthes, Roland 208, 235
Beneški fantje 15
Benjamin, Walter 47, 256, 261
Beretta, Stefania 132, 134, 139, 142
Bergnach, Ilarija 132, 134, 139, 142
Best FM 61
Big Foot Mama 60
Billig, Michael 186
Blumauer, Andrej (Andy) 143
Bobnič, Robert 19, 49, 50, 53, 55, 56, 58–66, 93, 101, 106
Bohlman, Philip V. 205, 210, 213
Bonneville - Roussy, Danielle 97, 99, 100
Born, Georgina 39
Bourdieu, Pierre 48, 54, 88, 89
boyd, danah 231
Brandellero, Amanda 125–129
Brujić, Marija 159, 160
Buba Corelli 61
Budau, Elza 182
Buden, Boris 261, 269, 270
Bulc, Gregor 46

C

Carniel, Jessica 202, 207
Carson, Mina 180
Ceca 61
Cetinski, Toni 61
cock rock 179
Columbia Records 47, 143
Cvetko, Igor 36, 130, 136, 143, 182

Č

Čestitke in pozdravi (radijska oddaja) 114, 123
Četrtek večer (radijska oddaja) 15
Čop, Tomaž 50, 55–57, 61, 64–65
Črna gora (tudi Srbija in Črna gora) 203, 210–217, 219, 225

Čuki 50, 58, 265

čustva 28, 31–32, 38, 40, 97, 112, 268

Čvoro, Uroš 51

D

Daltrey, Roger 179

Davies, Callum 95–96, 100

De Nora, Tia 96, 153

De Wildt, Lars 207

dediščina (tudi nesnovna kulturna dediščina, kulturna dediščina) 13, 18, 20, 22, 58–59, 101, 123–139, 141–146, 155, 161, 225, 258, 266

dediščinske prakse (tudi dediščinski vratarji) 18, 20, 116, 124–134, 136, 138, 144–146

Deleuze, Gilles 31, 46, 258

Deseniška, Veronika 204, 218

diaspora, slovenska (tudi Slovenci po svetu) 20, 36, 101, 123–125, 128–130, 135, 141–143, 145–146, 158–159

digitalnost (tudi digitalizacija, digitalne platforme) 13, 46, 55, 99–100, 104, 180, 230–233, 250, 256

Dolenjska 167, 188, 273

dom 20, 101, 109–110, 112, 117–119, 124, 128, 131, 151–152, 156–160, 162–170, 184–187, 189, 196, 219

domačijskost (tudi »domače«, domačijski okus, domačijski pop) 51–52, 56–59, 61, 63, 66, 86, 102, 109, 120, 138, 156, 159, 161–163, 165, 167–170, 176, 183–185, 221, 247, 249, 260, 263, 269, 273

domoljubje 103–104, 108–109, 112, 119, 154, 156, 159, 163, 259, 266, 270

domovina 20, 109, 112, 119, 124–125, 129, 135, 139, 141–142, 145, 152, 156, 158–164, 167–169, 170, 177, 183–185, 192, 221, 229, 249, 264

Dragojević, Oliver 59, 61

družbena omrežja 21, 27, 206, 229–237, 239, 241–248, 250, 251

družbeni sloj 72, 79–81, 88–90, 92

družina 20, 74, 104, 114–116, 119, 132, 152, 156, 158–160, 162, 169, 170, 177, 185–188, 231

Dugić, Bora 211, 215

dur 18, 26, 38, 60, 247

Dvorana slavnih in muzej polke v Clevelandu 132, 136, 142

E

Edensor, Tim 186

ekonomija (tudi ekonomija izkušnje, ekonomija pozornosti, libidinalna ekonomija) 12, 92, 128, 187, 188, 192, 230, 232

℔ ————— α ————— ℔ ————— ℔

elite 51, 89, 102, 120, 259, 270, 271
esencializem 22, 153, 182, 222, 257, 260–262
etničnost (tudi etnična pripadnost) 38–39, 95, 98, 102, 104, 116, 119–120, 129, 152, 155,
158–159, 203, 216, 224, 257–258, 265, 270–271
etnonacionalizem 30, 257–260, 262, 265, 267–268, 270–271
etnopop 21, 203–204, 216–217, 223–224
Evropa 21, 22, 27, 36–37, 51, 61, 89–90, 154, 157, 159, 164, 202–207, 209–213, 216, 221,
223, 225, 257–260, 262, 264, 266, 268–271
Evrovizija (tudi izbor za pesem Evrovizije, tekmovanje za pesem Evrovizije, Eurosong) 21,
49, 61, 201–225

F

Facebook 27, 110, 154, 162, 166, 231, 234–235, 237, 239, 242–243, 245–247
fantazija 21, 73, 176, 189, 190–193, 206
Fehtarji, ansambel 193, 235–236, 239–242, 248–249
Ferbežar, Ina 161, 170
festival 17, 20, 101, 108, 125, 129–135, 137–146, 164, 202, 206
Festival narodnozabavne glasbe Ptuj 132, 137–138, 140, 146
Festival narodnozabavne glasbe Vurberk 133, 138, 140
Festival pod Pohorjem Oplotnica 133, 138–139, 145
Festival Slovenskogoriški klopotec Cervenjak 133
Fischer, Jurka 50
Fiske, John 181
fokusne skupine 20, 97, 105–120
Frajkinclari 175–176, 187, 190, 192
Fricker, Karen 207, 212–213, 216
Frith, Simon 73, 178–180

G

Gadir, Tami 180
Gamsi 265
Gayroud, Agnès 47
generacija (glej tudi starostne skupine) 20, 30, 62, 72, 78, 91, 95–99, 102–108, 110–112,
115–120, 129, 142–143, 202, 208, 264
glasba, alternativna 46, 52, 75, 86, 101, 130
glasba, elektronska (tudi elektronika) 30, 52, 54, 63, 75, 99, 138
glasba, klasična 52, 54, 99–100
glasba, popularna 11, 16, 18, 21, 29–30, 32, 35, 41, 45–48, 50–52, 54–55, 57, 63, 65–66,
72–74, 96–99, 100–103, 105–106, 124–126, 128–130, 134–135, 142, 161, 178–181,
192–193, 201–204, 207, 212–213, 218, 220, 251

glasba, slovenska ljudska 13–15, 58, 128, 155
 glasba, slovenska narodnozabavna (tudi NZG, SNZG) 11–22, 25–31, 33–41, 49, 52–54, 58–60, 62–66, 71–72, 74–93, 95–96, 100–120, 123–126, 128, 130–146, 151–152, 156–157, 160–170, 175–178, 181–191, 193–197, 201–202, 218, 220–221, 225, 229–231, 234–251, 265–266
 glasbe sveta 75
 glasovalni blok, evrovizijski 205, 211
 Gluhovič, Milija 207, 212–213, 216
 Godnjavec, Marko – Jizah 50, 63–64
 Golica TV 16, 117, 235–236
 Golobič, Simon 50, 55, 57–58, 61
 Goodman, Steve 32, 33
 Gordy, Eric 52
 Gorenjska 14–15, 29–30, 36, 101, 135, 162, 166, 185
 Gotar, Alenka 214, 218, 220
 Graška Gora poje in igra 132, 138–139
 Greblo, Patrik 50
 Guattari, Félix 31, 258

H

Habermas, Jürgen 267, 269
 Hafner - Fink, Mitja 29, 30, 46, 48–49, 65, 75, 97, 105, 107–108, 117, 123, 152, 160, 192
 Hardwick - Franco, Kathryn 36, 130
 harmonika, diatonična (tudi frajtonarica) 14, 26, 39, 101, 103, 109–110, 117, 119, 130, 132, 138–141, 157, 162, 165–166, 182, 190, 238, 246–247
 harmonika, klavirska 15, 101, 103, 109–110, 119, 130, 137–139, 141, 145, 157, 165, 182
 Harrison, Rodney 124–128
 heteronormativnost 111, 116, 118–119, 176, 187, 192
 hibridnost, identitetna 129, 144, 158
 hibridnost, žanrska 51, 126–129, 144, 248–249
 Hield, Fay 153
 hiphop 30, 52, 63, 75, 99
 Hlede, Miha 141, 204–206, 211
 Hobsbawm, Eric 29, 127, 208, 256, 266
 Hofman, Ana 12, 32–33, 130
 Hovater, Randa S. 180
 Hoyer, Matt (tudi Hoyer trio) 143, 161
 Hren, Domen 132, 137–138, 141
 Hribar, Viljem Marjan 50
 Hrvaška 25, 33, 36, 51–52, 54, 56, 59, 60–62, 66, 75, 86, 163, 203, 210–211, 213–214,

216–217, 219–220, 222–225, 273

hrvaški pop 54, 59–60, 62, 66, 75, 86

Hudnik, Ivan 50, 58

humor 114, 116, 119, 176, 182, 187–188, 191–192, 197, 251

Hölbl, Miroslav 57

I

identiteta 11, 12, 18, 20–21, 27, 29–30, 33, 35–37, 39, 41, 52, 61, 91, 96–98, 101, 104–106, 112–114, 116, 118–120, 124–126, 128–129, 134, 139, 141–144, 146, 151–155, 158–160, 162, 164–167, 170, 176–177, 184, 202, 205, 223, 225, 231, 233–234, 251, 257, 263–265, 267, 271

ideologija 31, 33, 109, 126, 151, 153, 170, 192, 257–259, 261–262, 265, 268–270

imaginarij, simbolni (tudi kulturni, nacionalni, vizualni) 11, 27–29, 36, 61, 72, 83, 91–92, 162, 176, 181–183, 186, 189, 196, 229–230, 248

Infonet 50, 55–56

Instagram 231–233, 235, 237–245

IPF, Zavod za uveljavljanje pravic izvajalcev in proizvajalcev fonogramov Slovenije 48–50, 59, 61

izobrazba 15, 19, 52, 72, 78–80, 85–88, 90–92, 98–99, 103, 116, 118–119, 138, 144, 151

J

Jagger, Mick 179–180

Jala Brat 61

Jameson, Fredric 255–256, 262

Jamnik, Nada 133, 140

Janša, Janez 27, 31, 33–34

jazz 29, 52, 54, 75, 99–101, 103, 118, 120, 128, 155

Joker Out 62, 215, 218, 220, 222

Joksimović, Željko 61, 215

Jones, Reece 46

jugonostalgija 59, 66, 264

Jugoslavija (tudi Socialistična federativna republika Jugoslavija, Zvezna republika Jugoslavija) 29, 30, 33, 36, 37, 41, 51, 59, 60, 66, 101, 164, 207, 209–212, 218, 221, 223

K

kapital, kulturni 54–55, 63, 66, 90, 102

kapital, spominski 104, 117

Kalush 210, 224

Kaluža, Jernej 19, 45, 49–50, 53, 55–56, 58–65

Kapetanović, Mišo 263
 Karamanić, Slobodan 52
 Karleuša, Jelena 61
 Kerlci 192, 193
 Kitić, Mile 61
 Klančar, Žiga 50, 55, 58, 62, 64
 Klapa s mora 214
 Klein, Eve 129, 142
 Klobasekov Pepi 193
 Koala Voice 62
 Koderman, Miha 205–206, 211, 227
 Kombinat 32
 kontekst poslušanja glasbe (tudi situacije poslušanja) 20, 64, 72–74, 96, 99–100, 102, 104, 107, 108, 112, 118–119
 Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine (KVNKD) 124, 126, 128
 korenine 22, 33, 117, 118, 136, 156, 164, 184, 208, 259
 kosilo, nedeljsko (tudi družinsko) 107–108, 114, 116, 119, 123, 186
 Kovačič, Mojca 28
 kraj prebivanja 19, 72, 81–83, 88, 91, 117–118, 152, 156, 166–168, 249
 Krašovec, Primož 32, 63
 Krolo, Krešimir 52
 Kronja, Ivana 188, 263
 kulturna industrija (tudi glasbena industrija) 41, 47, 54, 59, 125–128, 134, 157, 161, 201–202, 233, 257
 kulturni posredniki (glej tudi vratarstvo glasbe) 46, 48, 54
 Kumer, Zmaga 14, 39, 154–157
 kuratorji (tudi kustosi, kuriranje, kuratorske prakse) 18, 20, 125, 127–128, 131–132, 135, 144, 177
 Kurnik Zupančič, Sandra 132, 138
 Kvintet Dori 36
 Kvintet slovenskih deklet 161

L

Lausche, Josephine 143
 Leach, Fabian 202, 209, 212
 Lendero, Saša 60
 Lepa Brena 61
 ljubezen (tudi ljubezen do naroda ali domovine, ljubezenske pesmi) 38, 66, 91, 109, 112, 117–119, 156, 161, 163, 166, 176, 187, 189–190, 192, 196, 215, 219–221, 223, 229, 239, 265, 269

Ljubljana (tudi ljubljانشčina) 30, 51, 62, 63, 82–84, 91, 102, 110, 114, 130, 132, 141, 143,
167, 239, 260, 264, 266, 272
ljudskost 243–245, 248–249
Luthar, Breda 15, 48, 51, 89, 102, 118, 120

M

Madonna 180
Magnifico 25–28, 31, 33–35, 37–38, 269
mainstream 12–13, 17, 27, 29, 46–47, 49, 52, 54–56, 61, 63–64, 66, 101, 242, 250, 260
Majsova, Natalija 11, 19–21, 25, 29, 45, 102–104, 130–131, 133–135, 138–144, 201
Mama Manka 188
Marcelić, Sven 52
Maribor 30, 51, 82–84, 102, 239
Martinović, Danijela 61
Marx, Karl (tudi marksizem) 73, 256, 264
Massumi, Brian 31
Mastnak, Tomaž 267, 270
materinstvo 178, 184, 186–187
mati (tudi mama) 20, 25, 111, 115, 152, 156, 162–163, 166–170, 176–178, 183–188, 190,
196, 214, 269
MC Stojan 61
McRobbie, Angela 73, 178–180
mediji (tudi množični mediji) 12–13, 16–19, 21, 27, 30–31, 34, 36, 45–49, 51, 54–59, 62,
64–66, 75, 101, 106, 124, 125, 127, 131–132, 142–143, 151, 161, 170, 176, 179–
182, 208, 212, 230, 234, 237, 250, 267
meja, glasbena (tudi kulturna meja) 19, 28, 36–40, 46–47, 53, 56, 59, 62, 66, 89, 222
melanholija (glej tudi žalost) 26, 28, 37–40, 184, 218–220, 225, 251
metal 52, 54, 75, 86, 99, 213
metamodernizem 256, 258, 262, 265–266, 268, 271
Michnik, Adam 267
migracije (tudi migracije glasbe, migracijska izkušnja) 20, 28, 46–47, 51, 64, 66, 126, 129,
142–143, 152, 157–160, 167–170, 237
Milharčič Hladnik, Mirjam 159
Milić, Goran 25, 26, 33
Ministrstvo za kmetijstvo, gozdarstvo in prehrano 263
Ministrstvo za kulturo 57, 124, 142, 161, 264
Mladi Dolenjci 110
mladost (tudi mladostniki, mladostništvo, mladi odrasli) 97, 100, 103, 117–119, 160, 166,
190
Mlekuž, Jernej 11, 29, 39

Modrijani, ansambel 17, 34, 110, 141, 160, 163, 165–167, 169–170, 185, 194, 235–237, 242–244, 247–249
 mol 26, 37–38, 60, 214
 Molek, Nadia 36, 43, 129–130, 143
 Moličnik, Simona 50
 Mouffe, Chantal 259
 Močnik, Nena 11, 29, 182, 189
 MRFY 62
 Mujanović, Jasmin 259, 270
 Muršič, Rajko 12, 46, 101, 154–155
 muzej 20, 101, 124–125, 127–132, 134–138, 141–146
 Muzej Avenik 101, 132, 136, 138
 Muzej Lojzeta Slaka in Toneta Pavčka 101, 132, 134–137

N

nacija (tudi nacionalna identiteta, zavest) 12–13, 19, 21, 27–29, 31, 35–36, 38, 40, 41, 57–59, 61, 66, 72, 77, 96–97, 101, 104, 112, 114, 116–120, 124, 126–128, 131–132, 134, 141–142, 144, 146, 151–156, 158, 160, 165, 167–170, 184, 186, 192, 196, 202–213, 216–225, 251, 257, 262, 265, 267, 271
 nacionalizacija 20, 28, 41, 115, 151–153, 155, 160, 161, 170
 nacionalizem (tudi banalni nacionalizem, etnonacionalizem) 30, 52, 63, 151, 153, 167, 186, 207, 221, 257–259, 261–263, 265, 267–268, 270–271
 najstništvo 100, 231
 narava 13, 39, 103, 109, 119, 124, 126, 156, 162–163, 192, 217, 249, 262, 268
 narod (tudi narodna identiteta, zavest, narodnost) 11, 12, 20, 27–30, 33–37, 39–41, 58, 77, 109, 112–114, 116–119, 123, 128, 134, 141, 151–159, 162–165, 169–170, 182, 184, 201–202, 213, 251, 260, 261, 264–267, 270
 narodna noša 15, 17, 29, 115, 128, 130, 135, 154, 162–163, 208, 238, 242, 246–247, 262, 265, 269
 Narodnozabavna Hit parada Bled 133–134, 137–138
 Navihanke 195–196
 Na zdravje! (TV oddaja) 58, 65
 Negus, Keith 54, 73–74
 neoliberalizem 22, 33, 92, 251, 256–260, 262, 265–271
 neotradicionalizem 22, 28, 255, 259, 261–263, 266, 268–269
 Netta 208–209
 Nipič, Alfi (tudi Techno Alfi) 17, 132
 nostalgija 14, 21, 59, 66, 78, 86, 95–96, 104, 109, 113, 117, 119, 128, 160, 166, 186, 247, 249, 250, 264, 268–269
 Novković, Boris 61, 214

Novoletni festival narodnozabavne glasbe Dolenjske Toplice 65, 133, 138, 140, 142

O

O'Brien, Lucy 180

občinstva 14–20, 29–30, 39, 45–49, 52, 53, 55–56, 58–59, 61–62, 64–66, 71–74, 87–88, 95–96, 98–100, 102–106, 111, 116, 118, 120, 125, 128, 130–133, 138, 179–180, 202, 205–209, 211, 216–217, 223, 225, 233–234, 239, 241–244, 249

odraslost 98–100

okus, glasbeni ali kulturni 19, 29, 45–49, 51–61, 65–66, 88, 91, 95–96, 98–100, 102, 120, 186, 265

Omerzel Terlep, Mira 156–157

omnivornost 52–53, 66, 89

Osterc, Slavko 154

Ošterbenk Janša, Lili 133–134, 137–138

P

patriarhalnost 21, 111–112, 118, 176, 180, 188, 190–193, 195, 197, 261

Pavec, Jani 182–183

Pennanen, Risto Pekka 37–38

periferija 205, 212–213, 216, 234, 259, 269, 270

Perković, Ante 51, 59

Pestotnik, Franc – Podokničar 182–183

Peterson, Richard A. 52, 89

planine 20, 163–167, 170

Plazl, Drago 132, 134, 138

Plestenjak, Jan 60

podeželje (tudi podeželskost, ruralnost) 12–14, 19, 30, 47, 52, 58, 61–64, 66, 72, 77, 81, 83, 87–89, 91–92, 104, 110–112, 114, 116, 118–119, 130, 162, 186, 190, 222, 229, 247, 258, 262, 266

političnost (tudi politika, kulturna politika) 11–13, 16, 18–19, 22, 27–41, 46–48, 51, 55, 60, 63, 101–102, 105, 115, 120, 124, 126–127, 131, 153–155, 170, 177, 182, 202–203, 205–207, 209, 211–213, 216–218, 221, 230–232, 237, 249, 256–261, 264, 267–271

politika, identifikacija 72, 84–86, 90–91

polka 15, 26, 39, 61, 65, 114, 124–125, 130, 132, 136, 138, 142–144, 165, 167, 176, 181–182, 196, 246, 265

Pompe, Gregor 153

pop (glej tudi etnopop) 17–18, 25, 29–30, 49, 51–52, 54, 59–61, 63–66, 75–76, 86, 99, 101, 103, 128, 130, 155, 160, 179, 181–182, 194, 201, 218–220, 222, 229, 242, 244, 249–250, 258, 262, 269

popularna kultura 13, 16, 18, 28, 51, 59, 62, 102, 125, 127–128, 134, 176, 180, 184, 201–202, 207–208, 210, 213, 257, 265, 267–268

postsocializem 14, 22, 32, 51, 63, 92, 255–256, 258, 261–262, 265–271

Potrebuješ, Jože 50, 58–59, 61

Požek, Fanika 182, 185

preference, glasbene (glej tudi okus) 19, 59, 65–66, 95–100, 102, 117–120, 145

Presley, Elvis 98, 179

preteklost 14, 21–22, 33, 46, 65, 72, 119, 126–127, 131, 155, 157, 160, 176, 188, 191, 203, 207–208, 210, 216, 219, 222–223, 225, 249, 251, 259–261, 263, 265–266, 268, 270

Price, Sarah 153

Pukl, Adela 132

R

radio 16, 31, 46–50, 55, 57, 59–62, 64–66, 101, 114, 123, 132–133, 143–144, 157, 161, 163, 177, 180, 204, 235–236, 238, 246

Radio 1 49, 64

Radio Aktual 49–50, 59–61

Radio Ljubljana 15–16, 143, 181

Radio Ognjišče 49–50, 58

Radio Prvi 50

Radio Tomi 235–237

Radio Veseljak (tudi TV Veseljak) 16, 49–50, 55, 61, 235–236

Radio Študent 63

RAI 142

Raiven 204, 214–215, 218, 223

Ravnjak Jauk, Metka 182

razred (tudi poklicni razred) 39, 51–52, 54, 56, 63, 72, 80–81, 88–92, 95, 98, 102, 104, 116, 120, 186, 195, 233, 257, 266, 270–271

Regina 211, 214

Register nesnovne kulturne dediščine Republike Slovenije (RNKD) 13, 101, 124–126, 161

reprezentacije 9, 20–21, 27, 29, 37, 58, 61, 66, 96, 128, 151–153, 160, 170, 179, 182, 184–185, 187–188, 192

Revill, George 38–40

Reynolds, Simon 180, 268

Ribič, Franci 133–134, 139

rock (tudi pop-rock, narodnozabavni rock) 29, 46, 49, 51–52, 54, 60, 62, 64–66, 73, 75–76, 86, 99, 101, 103–104, 118, 120, 130, 160, 179, 181, 204, 214, 218, 220–221, 225, 239, 242, 248, 265

Rolling Stones 180

RTS Maribor 16

RTV Slovenija 50, 51, 55, 57, 62, 123

ruralnost (glej podeželje)

Ruslana 204

S

S. K. P. D. Frančišek B. Sedej 132, 142

SAZAS, kolektivno združenja imetnikov pravic nad glasbenimi deli 49–50, 176–177

scenografija 177, 183, 189–190

Schrimshaw, Will 31–32

sedanjost 126, 157, 160, 207, 210, 219, 220, 222, 225, 259, 261, 265

seksizem 178–180, 189, 192

seksualnost (tudi heteroseksualnost, spolnost) 21, 92, 108, 111–112, 118, 175–183, 185–191, 193, 195–197, 219, 229, 239, 265

semiologija 208, 215, 235–236

Senidah 61

Severina 61, 214

Severna Makedonija 36, 39, 163, 203, 210–211, 213–214, 216–217, 219–220, 222–223, 225

Siddharta 60

SIGIC (Slovenski glasbenoinformacijski center) 49–50

Sivec, Ivan 29, 43, 143, 161, 164, 181–182

Skater 17

skupnost, imaginarna 37, 151

Slak, Lojze (glej Ansambel Lojzeta Slaka, Muzej Lojzeta Slaka in Toneta Pavčka)

Slon in Sadež 269

Slovenke 195

slovenologija 182

Slovenska demokratska stranka 28

slovenska popevka 52–54, 58, 66, 75, 86, 101, 103, 118, 120

Slovenski etnografski muzej 124, 131–132, 137, 145

Slovenski kvintet 161

Slovenski muzikantje 161

Slovenski odmev 161

Slovenski zvoki 161

Slovenski šopek 161

Slovenskih pet plus 161

Slovenskih 6 161

Slovensko javno mnenje, periodična raziskava (tudi SJM) 19, 20, 29–30, 46, 48, 52, 75, 77, 97, 105, 106, 108, 117, 152, 160, 192

Smith, Anthony D. 158

- Smith, Laurajane 124, 126–127
- Smode, Marijan 17
- spol (tudi spolne identitete, vloge, konstrukcije spola) 12, 19, 21, 30, 39, 72, 75, 77–78, 88, 95, 99, 102, 104, 116, 118–120, 141, 152, 176–189, 192–193, 195–197, 257, 265
- spomin, osebni in kolektivni 12, 26, 41, 59, 89, 97, 103, 106, 117–118, 126–127, 129–130, 157–160, 162, 164, 166, 167, 185, 186
- Srbija (tudi Srbija in Črna gora) 30, 51, 61, 203, 210, 211–213, 215–217, 219, 221, 224–225
- Stanko, Avgust 161
- Stanković, Peter 11, 17–19, 21, 23, 27, 29–30, 34, 36, 45, 51, 61, 71–72, 78, 83, 91, 93, 101–102, 109, 116, 118, 123, 128, 130, 161–162, 176, 181–183, 188–189, 192, 229, 247–248, 251, 265
- starost 20, 30, 78–79, 85, 88, 96–97, 99, 100–107, 116–120
- starostne skupine (tudi starostno obdobje, starostna struktura) 20, 30, 78–79, 85–86, 88, 91, 95–97, 102–105, 107–108, 111–119
- stereotip 21, 38, 66, 87, 118, 164, 170, 176, 187–188, 193, 196–197, 202, 218
- Sujon, Zoentaya 230–231
- Suin, Darko 259
- Š
- Šabec, Ksenija 20, 95, 151, 171, 219
- Šarkezi, Štefan 50, 60–61
- Šaver, Boštjan 36, 165, 263
- Šepetavc, Jasmina 8, 19–21, 25, 41, 123, 131, 133–135, 138–144, 146, 175, 197
- Šerifović, Marija 211, 215
- Šivic, Urša 28
- Šolinc, Vera 182
- Štajerska hiša glasbe 132
- Štampar, Dejan 57
- Štirje kovači 15
- študije občinstev (tudi študije recepcije) 15, 52, 95–98, 100, 102, 106, 116, 120, 130, 225
- Švab, Blaž 34
- televizija 16, 19, 30, 31, 34, 49–50, 57, 59, 65–66, 97, 101, 142, 157, 161, 180, 182–183, 186–188, 212, 236, 243
- (de)teritorializacija 19, 33, 39, 47, 128, 158, 160, 258

T

- Teya Dora 215, 223
- The Beatles 98
- The Chardon Polka Band 143

TikTok 231, 235, 237
Tomašević, Jelena 211, 215
Tonković, Željka 52
Toplak, Janez 133–134, 140
Toplak, Kristina 159–160
Toš, Niko 48, 77
tradicija (glej tudi neotradicionalizem) 13–16, 18, 20–21, 26, 28–29, 31, 33–36, 39, 41, 78, 83, 96, 97, 101, 104, 109, 112, 116–119, 127–131, 134–135, 137–139, 141–145, 153–157, 160, 162, 167, 170, 176, 181–183, 185–186, 189, 197, 201–204, 207–210, 213, 215–218, 220, 222–225, 230, 246, 249, 260–266, 268, 270–271
tranzicija 22, 51, 63, 92, 255, 258–262, 265–267, 269, 270
Triglav 162, 164–166, 168, 185
tržne raziskave 55–56, 58, 66
Turbo Angels 17
turbofolk 17, 30, 51, 52, 61, 75, 102, 104, 109, 118, 128, 176, 178, 182–183, 188–189, 196, 220, 222, 262–263, 265
TV Celje 16
TV Petelin 16
TV Slovenija 30, 50, 58, 65, 161
Twitter (tudi tvit) 27, 33–35, 231, 234–235, 237

U

Udovich, Mary 143
Udovič - Valenčič, Pepica 169
Ukraden, Neda 60–61
UNESCO (glej tudi Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine) 124, 126
unionizem 209
univornost 52–54
uprizoritev (tudi performans in performativno) 12, 14, 126–127, 130, 144, 178, 180, 188–189, 191, 193, 201, 207–209, 213, 215–219, 221, 223–225, 232–233
Urad za Slovence v zamejstvu in po svetu 145
urbanost 12–13, 15, 17, 30, 47, 51–52, 62–66, 81, 83, 87, 90, 99, 102, 105, 157, 161, 183, 234, 258, 262
urednik 19, 46, 48–51, 55–56, 58, 60–66, 125, 128, 132, 202
učbenik 101, 127, 130

V

Val 202 49, 50, 55, 58, 62, 64
Valenčič, Joe 132, 134, 136, 141–143, 144
Valetič, Žiga 45, 51

valček 26, 39, 124, 130, 139, 166, 265
 Van der Hoeven, Arno 125, 127–129
 Van der Laarse, Rob 126–127, 131
 Van Dijck, José 231
 Vardjan, Vanja 50, 65
 Velikonja, Mitja 12, 22–23, 36–37, 59, 89, 209, 255–256, 262, 270
 Verdery, Katherine 260–261
 vernost 19, 72, 84–85, 88, 91
 Vesele Štajerke 182, 186, 195
 Veseli planšarji 15
 veselica 107–109, 111, 113–119, 130, 176, 186, 188, 235–236, 245, 249
 veselje (tudi veseljačenje, veselost) 28, 38, 41, 60, 108, 109, 112, 114, 117, 165, 185–186,
 194–196, 245–246, 249–251
 Vezovnik, Andreja 36–37
 Večer slovenskih viž v narečju Škofja Loka 133
 videospot 17, 21, 27–28, 65, 175–177, 180–183, 185–186, 188, 189, 194–195, 216, 238
 Vidmar Horvat, Ksenija 184, 257, 268–270
 Vovk, Franc 133–134, 142
 vratarstvo glasbe (tudi gatekeeping, odbiranje, selekcija glasbe) 19, 45–49, 54–56, 59,
 63–66, 181
 Vrazova zbirka 154
 VTV Velenje 16
 Vzrock 235–237, 244–245, 248–249

W

White, David Manning 46
 Wyman, Mark 159

Y

YouTube 175–176, 191, 193, 206, 208, 215, 217, 219, 221, 224, 234, 238
 Yuval - Davis, Nira 184, 187

Z

Zagoričnik, Luka 50
 Zakon o medijih 47, 57
 Zevnik, Luka 35, 130
 Zečič, Dražen 61
 zgodovinska fikcija 204, 207, 223
 Zorko, Andraž 49, 133, 139
 zvok (tudi zvočnost) 12–13, 19, 20, 25–41, 47–49, 51, 60–61, 87, 103, 109, 123, 134,

138, 158, 161, 175, 178–181, 186, 188, 194, 209, 213, 215–216, 218, 220, 222,
224, 265

Ž

žalost (tudi patos) 26, 38, 57, 185, 223

žanr, glasbeni 11–13, 15–17, 19, 21, 46–48, 51–55, 60, 61, 64–66, 71–72, 75–77, 81, 82,
86–89, 91–92, 96, 99–104, 112–120, 123–125, 128–136, 142–146, 160, 176–184,
186, 188, 190, 192, 195–197, 229, 230, 234, 236, 237, 248, 250, 251, 265

Žižek, Slavoj 37, 184, 260

žur (tudi zabava, glej tudi veselica) 11, 14, 21, 30, 60–61, 87, 104, 107–109, 112–113, 119,
157, 161, 176, 182, 189, 194–195, 218, 221–222, 225, 229, 239, 242, 244–246,
249–251

Druga elektronska izdaja monografije *Alpenecho*: Slovenska narodnozabavna glasba v sodobnih kulturnih, političnih in medijskih kontekstih vsebuje naslednje korekture prve izdaje:

Popravljen je zatipek na strani 18., 3. odstavek, zaradi katerega je bil v prvi izdaji napačno obrazložen naslov pričujoče monografije »*Alpenecho*«.

Popravljen je navajanje nekaterih letnic v poglavju 8, »Spolni in seksualni konstrukti v narodnozabavni glasbi«. V prvem natisu smo upoštevali letnice virov, iz katerih smo črpali besedila, torej videospotov, Spotify izdaj oziroma CD izdaj obravnavanih skladb. V ponatisu pa navajamo najzgodnejše letnice izdaj skladb, ki smo jih zasledili med raziskovanjem in jih lahko preverili v bazah, kot sta Discogs ali COBISS.

ROBERT BOBNIČ, JERNEJ KALUŽA, NATALIJA MAJSOVA, PETER STANKOVIČ, KSENIJA ŠABEC,
JASMINA ŠEPETAVČ, MITJA VELIKONJA

UREDILA NATALIJA MAJSOVA IN PETER STANKOVIČ

ALPENECHO

Slovenska narodnozabavna glasba v sodobnih
kulturnih, političnih in medijskih kontekstih

2. elektronska izdaja

Knjižna zbirka Kult

Urednik zbirke: Aleš Črnič

Izdajatelj: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV

Za založbo: prof. dr. Iztok Prezelj, dekan

Recenziji: Ana Hofman in Ksenija Vidmar Horvat

Jezikovni pregled: Tomaž Petek

Oblika: Irena Woelle

Dostopno prek: <https://ebooks.uni-lj.si>

Ljubljana, 2025



V monografiji so predstavljeni rezultati raziskovalnega projekta Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete, ki ga je pod šifro J6-2582 financirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in razvojno dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Izid knjige je podprla Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

ℙ ————— α ————— ℙ ————— ℙ

DOSLEJ IZŠLO V ZBIRKI KULT:

- Grace Davie: Religija v sodobni Evropi – Mutacija spomina
- Boštjan Šaver: Nazaj v planinski raj – Alpska kultura slovenstva in mitologija Triglava
- Aleš Črnič: V imenu Krišne – Družboslovna študija gibanja Hare Krišna
- Ksenija Šabec: Homo europeus – Nacionalni stereotipi in kulturna identiteta Evrope
- Marjan Smrke: Družbena mimikrija
- Rodney Stark, William Sims Bainbridge: Teorija religije
- Tina Ban: Novodobniška duhovnost – Od zgodovinskih izvorov do sodobne podobe
- Maruša Pušnik: Popularizacija nacije – Komuniciranje, nacionalizem in proizvodnja mej
- Aleš Črnič: Na vodnarjevem valu – Nova religijska in duhovna gibanja
- Aleš Črnič in Anja Pogačnik: Religija in šola – Poučevanje o religiji in njena simbolna prisotnost v javni šoli



Slovenska narodnozabavna glasba in z njo povezane prakse postajajo simptomatične za kulturno krajino vse bolj povezane in (re)tradicionalizirane družbe, v katerih podeželje in mesto nista več tako ločena, kot sta bila nekoč. Gre za ‚svežo tradicijo‘, ki neproblematično usklajuje irharce z zadnjimi modeli beemvejev, *vrednote naših dedov* z mehko emtivijevsko ali s trdo turbofolk erotiko, kislo mleko s hipsterskimi frizurami in tatuji, jodlanje z brezžičnimi slušalkami.