

GLASBENO USTVARJANJE V ČASU PANDEMIJE

Izkušnje glasbenikov iz Bosne in Hercegovine, Makedonije in Slovenije

Izvirni znanstveni članek | 1.01
Datum prejema: 17. 7. 2022

Izvleček: Ukrepi za zaježitev pandemije bolezni covid-19 so omejili možnosti izvajanja glasbe v živo in predrugačili načine in kontekst glasbenega udejstvovanja. Avtorici raziskujeta individualne izkušnje glasbenikov med pandemijo bolezni covid-19, pri čemer se osredotočava na spremenjene prakse ustvarjanja in izvajanja glasbe. Udeleženci v raziskavi v času pandemije posegajo po virtualnih oblikah glasbenega izražanja, ki ne morejo nadomestiti izvajanja glasbe v živo. Glasbeniki atmosfero prostora, kroženje čustev in dvosmerno komunikacijo med izvajalci in poslušalci večinoma doživljajo kot nujne za ustvarjalni proces.

Ključne besede: glasba, glasbeniki, pandemija bolezni covid-19, afektivnost, atmosfera

Abstract: Measures to contain the COVID-19 virus limited the possibilities for playing live music and changed the ways and contexts of performing music. Authors explore the individual experiences of musicians during the COVID-19 pandemic, with a focus on the changes in the creation and performing of music. We found that musicians used virtual ways of musical expression, but that the live streams could not be considered an adequate replacement for concerts and live musical performances. Musicians feel that the spatial atmosphere, the circulation of emotions, and two-way communication between performers and listeners are indispensable for their creative process.

Key words: music, musicians, COVID-19 pandemic, affectivity, atmosphere

Uvod

Pandemija koronavirusne bolezni 2019 (v nadaljevanju covid-19), ki je zajela svet v letu 2020, je spremenila vsakdanje prakse in posegla na vsa področja življenja ljudi, predvsem na področje ekonomskega preživetja in tako telesnega kot duševnega zdravja (Sodja 2020). Ukrepi za zaježitev pandemije so začasno omejili tudi možnosti glasbenih koncertov v živo. Še posebej so prizadeli glasbenike, ki so ostali brez možnosti zaslužka za svoje delo. Po drugi strani je obdobje pandemije zaznamovala spontana glasbena ustvarjalnost – kot meni etnomuzikolog Svanibor Pettan, je pandemija tako dobila tudi »svojo glasbo« (Spletni vir 3). Brali smo lahko o koncertih na balkonih, gledali prenose koncertov v živo brez občinstva ter poslušali nove »koronske« priredbe znanih pesmi, namenjene predvsem medsebojnemu spodbujanju in povezovanju (Calvo in Bejarano 2020; Curran in Radhakrishnan 2021; Hansen idr. 2021; Spletni vir 4).

Glasba je v času pandemije tako postala tudi izraz družbene solidarnosti. Izvajanje glasbe v tem času je osrednja tema najinega članka.¹ V njem se sprašujeva, kako je pandemija

spremenila življenja glasbenikov,² na kakšne načine so se glasbenice v svoji glasbi kreativno odzivale na nove razmere ter kako so glasbeniki doživljali spremenjene načine ustvarjanja in izvajanja glasbe v času ukrepov izolacije. V besedilu se osredinja predvsem na vpliv spremenjenih razmer na glasbenike ter na njihove odzive na nove razmere, posledično pa odkrivava tudi, kako glasbeniki doživljajo in artikulirajo vlogo, ki jo pri glasbenem dogodku igra prenos afekta in dvosmerna komunikacija med glasbeniki in občinstvom. Kot pomembno se je pokazalo, kako glasbenice doživljajo razlike med izvajanjem glasbe v živo, v običajnih razmerah, in alternativnimi oblikami izvajanja glasbe brez neposrednega stika z občinstvom v času pandemije bolezni covid-19. Razmislek o družbenih vlogah glasbe v živo z občinstvom ter njenih spremenjenih vlogah v času pandemije je tako pomemben dodatek k raziskovanju, kako je pandemija vplivala na življenja glasbenikov in spremenila njihove izkušnje ustvarjanja glasbe.

Preden se posvetiva prikazu izsledkov etnografske raziskave, bova predstavili bistvena dognanja o vlogah glasbe v času kriznih razmer, kot so družbeni pretresi in naravne katastrofe, ter njenih afektivnih vidikov. Prikazali bo-

1 Članek je nastal kot nadaljevanje in dopolnitev raziskave o vlogi glasbe v času pandemije na Balkanu, ki sva jo izvedli pri predmetu Etnologija Balkana na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Zahvaljujemo se profesorici dr. Alenki Bartulović, ki naju je spodbudila k nadaljevanju raziskave in nama pomagala s konstruktivnimi komentarji. Zahvalju-

jeva se tudi kolegici Tini Žagar, ki je sodelovala pri prvotni raziskavi ter skupaj z nama opravljala intervjuje.

2 Kot način spolno opolnomočenega jezika v tem članku izmenično uporabljava moško in žensko slovnično obliko samostalnikov. V večini primerov tako žensko kot moško obliko izrazov uporabljava kot nevtralne izraze za vse spole.

* Alina Bezljaj, dipl. psihologinja, mag. študentka programa KREOL, Univerza v Ljubljani, Filozofska Fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo; bezljaj.alina@gmail.com.

** Eva Fekonja, univ. dipl. psihologinja, mag. socialne in kulturne antropologije; evafekonja@gmail.com.

va nekaj raziskav o vlogi glasbe v kontekstu negotovih življenjskih okoliščin glasbenikov in/ali poslušalcev, npr. v časih po potresu, orkanu, migracijah zaradi vojne in pandemiji virusa HIV. Raziskavo, ki se osredinja na izkušnje glasbenic in njihovih doživljanj »kriznih« pandemičnih razmer, sva se odločili izvesti na vzorcu treh držav nekdanje Jugoslavije, in sicer Bosne in Hercegovine, Makedonije in Slovenije, v katerih so veljali bolj ali manj strogi ukrepi omejitve zbiranja oziroma samoizolacije. Zaradi razlik v splošnih življenjskih razmerah v času pandemije se je zdelo, da lahko pogovori z glasbeniki iz teh držav razkrijejo odzive v več različnih kontekstih, in ne zgolj v ozkem državnem okviru. Pri tem sva se odločili za k posamezniku usmerjen pristop, pri katerem sva s pomočjo poglobljenih intervjujev z glasbenicami in glasbeniki analizirali njihova doživljanja pomanjkanja možnosti za (javno) muziciranje ter analizirali teoretske implikacije doživljanj glasbenikov in spremenjenega načina in konteksta izvajanja glasbe. Najina glavna metoda so bili torej polstrukturirani intervjuji – izvedli sva sedem intervjujev z devetimi posameznicami in posamezniki³ (eden od intervjujev je potekal s tremi člani iste glasbene skupine hkrati). Obenem članek vključuje tudi ugotovitve, ki sva jih pridobili z opazovanjem z udeležbo na spletu – torej z osebnimi in javnimi profili glasbenikov in glasbenic na družabnih omrežjih, s posnetki na spletni platformi YouTube ter z različnimi prenosi v živo (angl. *livestreaming*).

V prvem delu prispevka se ukvarjava predvsem z vplivom ukrepov za zaježitev pandemije bolezni covid-19 na ekonomski položaj glasbenikov in na njihovo psihološko stanje. V drugem delu, sestavljenem iz podpoglavij Prenos afekta kot konstitutiven del glasbenega ustvarjanja ter Procesi izmenjav v glasbi in glasba v procesu izmenjav, pa se posvečava načinom, na katere glasbenice nadaljujejo z muziciranjem, pogosto v novih, drugačnih oblikah, na primer s spletnimi prenosi v živo, igranjem na balkonih itd. Ravno poglobljeno razumevanje teh alternativnih oblik izvajanja glasbe, ki so jih glasbeniki sami pogosto označili kot pomanjkljive in nezadovoljive, nam omogoča tudi boljši vpogled v družbene vloge glasbe.

Družbene vloge glasbe v času kriz

Kriza je širok pojem, ki pa ga gre v tem besedilu razumeti predvsem kot naravno katastrofo ali družbeni pretres z negativnim vplivom na običajno delovanje posameznikov ali skupin. Kot ugotavljajo mnoge raziskave, glasba v času kriz pogosto deluje tako, da ohranja kontinuiteto v času pred krizo, med njo in po njej, blaži občutek izgube ter utrjuje skupinsko identiteto in družbeno povezanost med člani določene skupnosti (Paton in Johnston 2001;

Rice 2014; Greve in Yue 2017; Morris in Kadetz 2018). Glasbeni dogodki, ki se odvijajo v živo, pogosto pridobijo ritualne značilnosti (Bensimon 2012). Sociolog Émile Durkheim (1995) to družbeno-čustveno izkušnjo poimenuje »kolektivno kipenje« (angl. *collective effervescence*) ter jo poveže s tvorjenjem družbene solidarnosti. V svoji teoriji rituala govori o ritualu kot o temeljni komponenti človeškega vedenja in ključnem vidiku družbenega delovanja. Ritual je tisti, ki omogoča interakcijo in ustvarja to kolektivno kipenje. Ritualni vidik teles, ki sodelujejo v sinhronem plesu, ustvarja globoke občutke povezanosti – ljudje, ki so osredotočeni na iste dejavnosti, se prilagajajo drug drugemu, kar vodi do kolektivne zavesti in povečane čustvene energije.

Glasba v času krize torej ljudem omogoča, da ostanejo povezani, ter prispeva k prožnosti skupnosti (Sapienza in Masten 2011; Morris in Kadetz 2018; Magowan 2019), k zmožnosti, da skupnost okreva po krizah ali katastrofah in se nanje primerno odzove (npr. Paton in Johnston 2001). Zato ne preseneča, da je veliko število raziskav obravnavalo ravno vlogo glasbe v kriznih situacijah ali v času po njih. To je namreč čas, ko člani skupnosti doživljajo temeljite spremembe v načinu življenja, ki povzročajo stres ter ogrožajo kontinuiteto skupnosti (Greve in Yue 2017).

Etnomuzikologinja Nana Kaneko (2017) je v raziskavi na Japonskem po potresu leta 2011 pokazala, kako v času krize glasba konstituira identitetne in družbene pripovedi. Z izvajanjem tradicionalne glasbe so izvajalci utrjevali občutek pripadnosti. Obenem je obujanje ljudske glasbe vzpostavljalo vez med preteklostjo in sedanjostjo, torej med časom pred krizo in po njej, kar je ljudem pomagalo ohranjati občutek normalnosti in stabilnosti. Etnomuzikologinja Jennifer Fraser (2013) je do podobnih ugotovitev prišla v Zahodni Sumatri, kjer je glasba v krizi po rušilnem potresu upodobila čustvene odzive posameznikov, jih mobilizirala ter motivirala k združevanju. Socialni delavec Morris R. G. James in raziskovalec javnega zdravja Paul Kadetz (2018) sta raziskovala vpliv, ki ga je imelo izvajanje glasbe na glasbenice v New Orleansu v času po divjanju orkana Katrina. Finančnim težavam navkljub so glasbeniki nadaljevali z izvajanjem glasbe in ob tem poročali o občutkih zdravljenja skupnosti in oživljanju mesta. Ključnega pomena je bil stik med izvajalci in poslušalci, med katerimi je prišlo do skupinske identifikacije in skupnih prizadevanj, kar je omogočilo proces zdravljenja. Podobno antropologa Alenka Bartulović in Miha Kozorog (2019: 167) raziskujeta življenje bosanskih glasbenikov po njihovi migraciji v Slovenijo zaradi vojne (sredi 90. let 20. stoletja). Ugotavljata, da so si glasbenice z izvajanjem glasbe ustvarjale možnosti družbene interakcije v Sloveniji in posledično ustvarjale dom v smislu družbene realnosti, varnosti in skupnosti.

Glasbo se kot obliko družbene interakcije razume v sociokulturnem pristopu. Ta poudarja interakcijo in sode-

³ Natančnejši podatki o glasbenikih (država, v kateri živijo, ter informacije o njihovem glasbenem udejstvovanju) so navedeni v poglavju Literatura in viri.

lovanje, do katerih v specifičnem času in trenutku pride med izvajanjem in poslušanjem glasbe (Calvo in Bejarano 2020). Občinstvo na glasbenih koncertih se sicer pogosto razume kot pasivno: sprejema zvočne signale, ki jih proizvajajo glasbeniki, se nanje odziva in občasno glasbenicam nameni aplavz za njihovo delo (Pitts 2005). Vendar pa že vse od časov antične Grčije velja, da je glasbeni nastop oblika komunikacije med različnimi telesi (Wheaton 2014). Ideja občinstva kot pasivnega opazovalca, ločenega od izvajalk, je močna v zahodnem konceptualiziranju glasbe, kar se odraža tudi v sami arhitekturi koncertnih dvoran s fiksnimi sedeži in redom (Pitts 2005; glej tudi Small 1998), drugje po svetu pa je relativno redka in se poslušalce razume hkrati tudi kot udeležence glasbenega dogodka (Morley 2009). Vendar pa tudi v zahodni miselnosti komunikacija med glasbenicami in občinstvom ni več dojeta kot zgolj enosmerna in linearna, pač pa kot medosebna in mrežasta (Wheaton 2014). Kot piše paleoantropolog in arheolog Ian Morley (2009), se lahko članice občinstva preoblikujejo v aktivne udeleženke ravno s tem, da se na glasbene dražljaje odzivajo, s svojimi odzivi pa povratno vplivajo na izvajalce in glasbo, ki jo ti ustvarjajo. Mnogi izvajalci glasbe tako svoje izvajanje prilagajajo povratni informaciji, ki jo dobijo od poslušalk oz. udeležencev koncertov. Glasbeni dogodek vzbuja fizične, intelektualne, socialne in čustvene interakcije med vsemi udeleženkami (Newton 2014). Odzivanje na glasbo samo po sebi pa še ne pomeni, da je poslušalec tudi aktiven udeleženec glasbenega nastopa. Šele ko njegov odziv zaznajo tudi drugi poslušalci in to postane dražljaj, na katerega se odzove glasbenica, lahko trdimo, da poslušalec soustvarja »atmosfero« (Riedel 2020) glasbenega dogodka. Obenem lahko na atmosfero vpliva tudi neodzivanje občinstva, še posebej v trenutkih, ko je odziv pričakovan oziroma zaželen.

Eden od načinov povezovanja udeležencev koncerta med seboj in hkrati z izvajalkami je prav soustvarjanje skupnega vzdušja oziroma atmosfere. Filozof Hermann Schmitz (po Riedel 2020: 4) definira atmosfero kot občutek, ki presega posameznikovo telo oziroma zavestni subjekt in se umesti v širšo situacijo, v kateri se povezuje množičnost teles. Glasba deluje tako, da ustvarja atmosfero, v kateri se občutki izvajalk in poslušalk prepletajo in na podlagi skupnega občutenja (z)gradijo občutek povezanosti. A pri tem je pomembno poudariti, da soustvarjanje atmosfere in prenos afekta, kljub močnemu čustvenemu naboju, še ne pomenita nujno oblikovanja trajne identifikacije ali esencialistično pojmovane skupnosti. Esencialistično pojmovanje kulture zlahka vodi v razumevanje določenih glasbenih zvrsti kot dejavnika trajne in enodimenzionalne (kulturne ali etnične) identifikacije, pri čemer je pogosto zanemarjeno dejstvo, da lahko na takšne identifikacije vplivajo različni dejavniki in razmerja moči (Kozorog in Bartulović 2015; Bartulović in Kozorog 2019; Curran in Radhakrishnan 2021).

Pandemija koronavirusa je takšno povezovanje in z njim takšno delovanje glasbe onemogočila. A glasba lahko v času pandemije deluje tudi na drugačen način. Etnomuzikolog Timothy Rice (2014) je raziskoval primer pandemije virusa HIV, ko so različne skupnosti oziroma skupine (glasbenice, zdravstvene organizacije itd.) s pomočjo glasbe poučevale ljudi o bolezni. Tako je bila npr. v Ugandi pesem uporabljena kot del zdravstvene vzgoje in kot spodbuda za pogovor o bolezni. Glasba je tako sodelovala pri gradnji »novega kulturnega sistema« varnih spolnih praks.

Značilnost glasbe, zaradi katere ima ta tako pomembno funkcijo v času krize, je njen potencial za spreminjanje situacij, kolektivov in družbenih okolij z ustvarjanjem atmosfere (Riedel 2020). To atmosfero lahko najbolj razumemo s konceptom afekta⁴ oziroma skozi prizmo afektivnega obrata.⁵ Glasbo je namreč mogoče razumeti tudi kot afektivno silo s potencialom zvočne distribucije afekta (Hofman 2015), ki se prenaša med poslušalci in izvajalci. Ob poslušanju glasbe lahko občutimo, kako se nam ježi koža in nam prsti tleskajo v ritmu, kako nas vleče k plesanju in skakanju; koncert zaznamujejo ritem glasbe, telesa, gneča, bitje srca, delovanje mišic (Frykman in Povrzanović Frykman 2016: 11).

Razumevanje glasbe skozi prizmo afektivnosti postavlja pod vprašaj tradicionalno ločnico med izvajalci in poslušalci ter odpira nove načine za razumevanje komunikacije med njimi. Uporaba koncepta afekta kot vmesnega člena med kulturnim in nekulturnim, telesom in umom omogoča raziskovalcem glasbe, da presežejo dualnost med umom in telesom (Abels 2018). Filozofinja in psihoanalitičarka Teresa Brennan (2004) je na primer raziskovala prenos afekta, ki ga je opredelila kot prehajanje čustev in energij med osebami, ter pokazala, kako ta koncept zabriše mejo med posamezniki in njihovim okoljem. To ima posledice za konceptualizacijo dihotomije med posameznikom in okoljem na eni strani ter biološkim in družbenim na drugi, kar pod vprašaj postavlja tudi idejo objektivnosti kot »osvobojene« afekta (Brennan 2004). Humani geograf

4 Ta koncept zabriše kartezijansko delitev med telesom in umom; deluje namreč kot miselni pripomoček za razumevanje kontinuitete med telesom in umom, med materialnim in nematerialnim.

5 Tematiziranje odnosa med telesnim oziroma utelešenim, čustvenim in materialnim se je v antropologiji razvilo predvsem skozi tako imenovani »afektivni obrat«. Afektivni obrat pomeni začetek osredotočanja in raziskovanja stanj, ki se zgodijo brez zavestnega premisleka in se odražajo kot izrazito utelešena izkušnja. Gre torej za občutje, ki je vselej v vmesni poziciji: tako med telesnim in netelesnim kot tudi med predkulturnim in kulturno definiranim. Obstaja v zmožnosti, da delujemo in da nekaj deluje na nas (Seigworth in Gregg 2010). Ta vmesnost implicira »mešanico pripovednih in pomenskih elementov ter nepripovednih in nepomenskih elementov«, ki se kot intenzitete prenašajo iz »telesa v telo in rezonirajo med telesi in znotraj telesa« (isto: 1). Francoski filozof Bruno Latour (po Seigworth in Gregg 2010: 11) enači telesnost ravno z zmožnostjo »učenja, odzivanja in delovanja kot posledico delovanja drugih«, torej z zmožnostjo, da na nas vplivajo ljudje in stvari.

Gordon Waitt, filozofinja Ella Ryan in humana geografinja Carol Farbotko (2013), ki so raziskovali medsebojne povezave med telesnim in diskurzivnim, so opredelili afektivne odnose kot čutna zaznavanja, ki nastajajo naključno in jih zaznamuje minljivost in nepredvidljivost.

S konceptualnim okvirom afektivnega obrata lahko torej glasbo razumemo kot silo, ki preoblikuje čustva v »nekaj več« in jih oblikuje v prostorsko prisotne atmosfere (Riedel 2020). Glasba ustvarja čustva, ne samo v telesu posameznic, temveč tudi med telesi, in tako povzroča kroženje kolektivnih čustev. Etnomuzikologinja in glasbenica Anar Desai-Stephens in etnomuzikologinja in skladateljica Nicole Reissour (2020: 102) predlagata koncept glasbenih občutkov (angl. *musical feelings*), ki presega ločnico med čustvi in afekti. V ospredje postavljata vprašanje o tem, kako glasba deluje na telesa, pri čemer opozarjata tudi na pomembnost procesov, v katerih se afekt »pripne« in vstopi v interakcijo z obstoječimi pripovedmi, identifikacijami, imaginariji in projekti.

Raziskovalec kulture glasbe Steve Goodman (v Hofman 2015: 10; Hofman idr. 2020: 60) je nadalje vzpostavil koncept uglasenosti kot kolektivne sinhroniziranosti, ki pomeni prehajanje posameznikov v isti izkušnji tok z zvočnim prenašanjem afekta. Pojem uglasenosti omogoča konceptualizacijo povezave med družbenim, zvočnim in afektivnim. Skozi uglasenost postane afekt bistven za občutenje tako družbenosti kot glasbe. Z zvočnimi vibracijami se vzpostavljajo kolektivitete (angl. *collectiveness*) kot afektivna socialna telesa.

V nadaljevanju bova pristopili k preučevanju novih načinov izvajanja glasbe v času pandemije, ki jih bova raziskovali skozi koncept afekta in ugotavljali, kakšno vlogo je glasba imela za glasbenike in glasbenice, vključene v raziskavo. Najprej pa si je pomembno pogledati kontekst, v katerem so se glasbeniki znašli in se na njega odzivali. Poglavje, ki sledi, se tako posveča ekonomskim in psihološkim posledicam ukrepov za zaježitev pandemije bolezni covid-19.

Vpliv pandemije na glasbenice in glasbenike

Vplivi pandemije na življenje glasbenic in glasbenikov, s katerimi sva se pogovarjali, so bili zelo različni. Nekateri glasbeniki, ki se z glasbo ukvarjajo le ljubiteljsko in jim ta ne predstavlja glavnega vira zaslužka, niso občutili hujšega izpada prihodkov. Občutne spremembe na tem področju pa so občutili glasbeniki, za katere je glasba glavni poklic in so vpeti predvsem v prekarne oblike dela (gl. npr. Chafe in Kaida 2019).

Tako pri poklicnih glasbenicah in glasbenikih, vključenih v to raziskavo, kot tudi pri tistih, ki se z glasbo ukvarjajo le ljubiteljsko, je opaziti velike razlike v tem, kako so v času pandemije preživljali svoj prosti čas, ki bi ga sicer namenili nastopanju v živo in vajam s člani njihovih glasbenih skupin. Nekateri so v obdobju omejitve javnega življenja

ta čas izrabljali za poglobljanje vase in svoj glasbeni razvoj ali pa v razvoj »obrtiških« spretnosti v glasbeni produkciji:

Danes sem se tudi pogovarjal z nekimi ljudmi o tem, vsi glasbeniki in umetniki v tem času so v fazi, ko grejo vase, slišijo sebe in se raziskujejo, v namen ustvarjanja. Zdaj imamo veliko časa za ustvarjanje. (Mirza Redžepagić, spletni intervju, 8. 1. 2021)

Že prvo karanteno⁶ sem si naredil svoj domači studio, tako da sem med prvo karanteno veliko snemal. Veliko idej, ki sem jih imel, sem snemal in iz njih delal skladbe, ki so dolgo čakale, kar je super, ker sem izkoristil čas produktivno. [...] Drugače pa je za glasbenika vedno tako, če nimaš kaj delati, delaš novo skladbo. (Aleksander Kuzmič, spletni intervju, 17. 12. 2020)

Potem smo se naučili doma delati vsak svoj del, da smo jih potem skupaj sestavili v eno skladbo. Navadili smo se snemati, ne, montirati videe in tako naprej. To je bil prvi val.⁷ V drugem valu⁸ smo bili pa profesionalci. [...] Zdaj se lahko posnamemo sami, kot avdio, kot video, v bistvu smo postali obrtniki. (Ansambel Ikebana, spletni intervju, 23. 12. 2020)

Nekateri drugi sogovorniki pa so v obdobju omejitev javnega izvajanja glasbe vsaj začasno izgubili zanimanje za glasbo in za ustvarjanje:

Ja, [z glasbeno skupino] smo nehali, popolnoma, za nekaj mesecev. Sam se nisem niti dotaknil svojega instrumenta za nekaj mesecev. [...] Če bi mi nekdo rekel, gremo in igramo danes, bi z veseljem to naredil, ampak sem zgubil ogenj v sebi, ki je gorel za glasbo. Z glasbeno skupino še snemamo pesmi, se trudimo po naših močeh, ampak če ne moreš igrati v živo, kje je smisel? (Darko Fotinovski, spletni intervju, 21. 12. 2020)

Sam sem bil malo zmeden, ker zdaj imaš veliko prostege časa, igral sem veliko videoiger. Veliko. Ker sem bil depresiven. Vzel sem kitaro, ustvaril neko glasbo, začel nekaj, ampak potem sem se spraševal, okej, bom naredil nekaj, ampak kakaj? Ne veš, kdaj boš lahko spet nastopal, mogoče boš do takrat pozabil. [...] Sedaj sem vesel,

6 »Prva karantena« je v tem kontekstu pogovorni izraz, ki označuje obdobje med marcem in majem 2020, ko so v Sloveniji prvič začele veljati omejitve zbiranja in druženja z namenom zaježitev pandemije bolezni covid-19.

7 Besedna zveza »prvi val« se nanaša na obdobje med marcem in majem 2020, ko je bila v Sloveniji prvič razglašena pandemija bolezni covid-19 in so bile sprejete omejitve zbiranja in druženja z namenom zaježitev pandemije.

8 Besedna zveza »drugi val« se nanaša na obdobje med oktobrom 2020 in februarjem 2021 (pandemija je bila razglašena 19. oktobra 2020, pri čemer so nekateri ukrepi za zaježitev virusa začeli veljati že 16. oktobra 2020). V tem času so bili v Sloveniji veljavni različni in spreminjajoči se ukrepi za zaježitev virusa, ki so vplivali na možnost zbiranja, druženja ter skupnega glasbenega ustvarjanja in izvajanja glasbe.

ker imam več časa za branje. [...] In skladanje, začeljem skladati nove stvari. (Mirza Redžepagić, spletni intervju, 8. 1. 2021)

Večina glasbenic in glasbenikov je bila (pred pandemijo) popolnoma ali deloma vpeta v prekarne oblike dela (glej Tsioulakis 2021). Značilnosti takšnih oblik dela so predvsem negotovost dela, nizki in nezanesljivi prihodki ter pomanjkanje pravic in zaščite, ki jih zagotavljajo tipične oblike dela (McNamara, McKee in Stuckler 2021). Zato ne preseneča ugotovitev raziskovalke javnega zdravja Nurie Matilla-Santander idr. (2021), da so ravno osebe, ki opravljajo prekarna dela, najbolj občutile ekonomske vidike zdravstvene krize. Zaradi omejevanja stikov in s tem povezanega zapiranja skupinskih prostorov, kot so lokali, diskoteke in koncertna prizorišča, je veliko glasbenikov izgubilo velik del zaslužka. Ob krizni situaciji, ki je nastopila, so se morale glasbenice znajti drugače in si poiskati nove načine preživetja.

Umetniki so najbolj občutljivi ljudje, ampak mi smo vedno na dnu družbe ... Tako da je vedno napor, tudi pred covidom je bilo težko. [...] Za vse je bila ta situacija slaba, še posebej za glasbenike. Ker ni bilo koncertov, s katerimi bi lahko zaslužili. (Mirza Redžepagić, spletni intervju, 8. 1. 2021)

Če moraš preživljati družino, moraš tako ali tako najti drugo službo. [...] Tako da jaz zdaj trenutno imam delo, na kmetiji delam, in sicer po šest, sedem ur na dan. [...] Da zaslužim nekaj denarja, zraven pa še vseeno delam glasbo. Glede finančnega preživetja pa sva zdaj v krizi. (Aleksander Kuzmić, spletni intervju, 17. 12. 2020)

Iskanje dodatnih virov zaslužka pa ni bila edina strategija, ki so jo uporabljali glasbeniki, da bi prebrodili te razmere. Pogosta tema pogovorov z glasbenicami, vključenimi v to raziskavo, je bila menjava poklica in sprememba karijerne poti kot posledica pandemičnih razmer.

Veliko mojih prijateljev je prenehalo igrati, prodali so tudi svoje instrumente. [...] Eden od njih zdaj vozi tovornjak, ker nima službe. Nima več niti prostora, kjer bi igral, zato se je preselil nazaj k staršem. (Mirza Redžepagić, spletni intervju, 8. 1. 2021)

Pred pandemijo je šlo tako dobro, si ne gre predstavljati. Skoraj sem pripravljen dokazati vsem, da si lahko glasbenik in lahko zaslužiš dovolj denarja, da si vesel s tem, potem pa mi je dalo klofuto v obraz, nimaš prav, moraš delati kaj drugega. [...] Jaz osebno sem stopil nekaj korakov nazaj, sem naredil nekaj posnetkov, ampak sem se bolj osredotočil na IT [informacijsko tehnologijo]. [...] Mislim, da bo moja prihodnost IT, glasba pa le kot hobi. (Darko Fotinovski, spletni intervju, 21. 12. 2020)

Učinki pandemije bolezni covid-19 pa so se močno izrazili tudi na področju duševnega zdravja ljudi. Raziskave kažejo na razširjenost simptomov, kot so nespečnost ter povečani občutki strahu, anksioznosti in depresije (Altena idr. 2020;

Fiorillo in Gorwood 2020). Dejavniki tveganja za razvoj teh težav na področju duševnega zdravja so med drugim osamitev in prekinitev socialnih stikov, ki so jih povzročili ukrepi med pandemijo (Fiorillo in Gorwood 2020), ter vpliv slednjih na stabilnost zaposlitve in dela (Clemente-Suárez idr. 2021). Kot sva že izpostavili, večina glasbenic, vključenih v to raziskavo, spada v kategorijo prekarne delavk ali pa so spadale v to kategorijo pred pandemijo, med katero so nekatere zamenjale poklice. Pri takšnih delavcih in delavkah so težave na področju duševnega zdravja pogostejše kot pri redno zaposlenih delavcih in delavkah (WHO 2019), zato ne preseneča ugotovitev Côté idr. (2021), da je eden od vplivov pandemije poslabšanje že tako bolj krhkega mentalnega zdravja prekarne delavce. Mentalno zdravje ni bila tema, o kateri so bili vsi najini sogovorniki pripravljeni govoriti z nama, kar morda lahko pripišemo tudi stigmi, povezani s to temo. V nekaterih pogovorih pa se je vendarle izkazala za relevantno in tako pomembno osvetljuje še en vidik izkušnje glasbenic med pandemijo, ko se jim nista znižala le (že tako nizka) stopnja varnosti dela in zaslužek, pač pa sta se jim porušila tudi rutina in način življenja nasploh:

Jaz sem bil, ne vem, »zjeban«. Ker ja, moje življenje je bilo igranje, nastopi, tudi učim rad, ampak to delam predvsem zato, da lahko plačam račune. Ampak sebe vidim kot performerja, rad sem na odru, na poti, kjer srečujem ljudi ... Takšna dinamika. Tako da sem bil res »zjeban«. [...] Prve tri mesece nisem ustvaril nič, bil sem zelo depresiven, kot da bi me nekdo postavil v nov prostor, na nek otok, kjer nihče ne živi, in zdaj moram nekaj narediti. [...] S kreativnim delom sem bil zelo slab. (Mirza Redžepagić, spletni intervju, 8. 1. 2021)

Ko živiš za to, da ustvarjaš zvok, ustvarjaš pesmi, poskušaš najti način izražanja čustev skozi glasbo, in sedaj si v osamljen in prestrašen in vse to. [...] Osebno sem začel skladati več melanholične in filmske glasbe, ker se sedaj tako počutim. (Dragan Ilievski, spletni intervju, 28. 1. 2021)

Nekatere raziskave kažejo na moč glasbe pri ustvarjanju pozitivnih občutij, regulaciji (negativnih) čustev ter zmanjševanju depresije in anksioznosti, igranje glasbenega instrumenta pa glasbenicam pomaga pri zmanjševanju občutkov osamljenosti (Ferreri idr. 2021; Ziv in Hollander-Shabtai 2021), saj ustvarja občutek pripadnosti in skupnosti (Fink idr. 2021). Sami v pogovorih z glasbeniki te vloge glasbe v času pandemije nisva zaznali. Prav nasprotno:

Ko prispeš na oder, daš iz sebe čustva. [...] To, da si človeku nekaj dal, da si imel nek kontakt [...], da se čutiš kot človek in čutiš neko pripadnost, srečo ... Tega računalnik ne more, ne moreš tega enostavno dobiti in začutiti in se počutiti dobro v svojem poslanstvu glasbe. In to mi je grenko, to mi zelo manjka. Se čutim, kot da se dela nek prepad, ki ga čutim vsak dan znova, ampak ga polnim z upanjem. (Aleksander Kuzmić, spletni intervju, 17. 12. 2020)

Ko sem doma, sem sam, izoliran v svojem svetu s svojo glasbo. Nimam nikogar, ki bi mu pokazal in rekel, »poslušaj ta del«, in ki bi lahko občutil enako čustvo. Ko izdaš pesem, ljudje začnejo reagirati, ampak to ni isto. (Dragan Ilievski, spletni intervju, 28. 1. 2021).

Kot argumentirajo nevroznanstvenica Lauren Fink idr. (2021), je ustvarjanje glasbe v obdobju pandemije sicer tudi način, na katerega je mogoče shajati s situacijo in vzdržati v njej, saj ustvarjanje in izvajanje glasbe zahteva moč delovanja (angl. *agency*) posameznice, ta pa daje ljudem občutek samozadostnosti in nadzora nad situacijo. V najini raziskavi se je sicer pokazalo, da je sprememba v načinu igranja pri glasbenikih povečala občutek izgube in zavedanje o pomembnosti kolektivnega igranja.

Naenkrat sem se počutila, kot da nimam stika z nikomer. [...] Ne v tem smislu, da bi bila osamljena, ampak sem se začela zavedati, kako mi je prav soigranje pomembno za povezovanje [...]. Ko tega ni bilo, sem se počutila, kot da nimam z nikomer stika, in je bilo kar težko. Že na prvi vaji, ko se je zgodila, sem se počutila, kot da so se nebesa razprla. (Jelena Soro, spletni intervju, 3. 12. 2020)

A to ne pomeni, da je ustvarjanje in izvajanje glasbe v času pandemije postalo individualna praksa oziroma da so glasbenice izgubile možnost (družbenega) delovanja. V naslednjih poglavjih bova z uporabo koncepta afekta skušali razumeti, kako glasbeniki razumejo in artikulirajo izgubo v času pandemije, nato pa bova z etnografskimi primeri osvetlili kreativne načine, na katere se glasbeniki soočajo z izgubo ter glasbo ponovno umeščajo na polje družbenega.

Prenos afekta kot bistveni del glasbenega ustvarjanja

Omejitev fizičnih stikov in socialno distanciranje, ki ju je v globalnem merilu zahtevala pandemija bolezni covid-19, sta radikalno spremenila možnosti za interakcijo med glasbeniki in občinstvom. Raziskovanje doživljanja in praks glasbenikov v tem času tako predstavlja ključ za boljše razumevanje te interakcije, saj se nekatere značilnosti razkrijejo ravno v njeni odsotnosti.

Kot kažejo raziskave (glej zgoraj) in kot je deloma razvidno tudi že iz zgornjih izjav samih glasbenikov, se glasbeni nastop razume kot primaren način grajenja skupnosti in ustvarjanja povezav med ljudmi. Glasba tako lahko opravlja vlogo komunikacijskega sredstva (npr. Wheaton 2014), podobno jo razume tudi intervjuvanka:

V bistvu sem se navajena na tak način povezovati z ljudmi. Preko navadnega pogovora, oziroma neke interakcije v tem smislu, se ne znam tako povezati z ljudmi. Ta izmenjava preko igranja, tudi če se ne pogovarjamo, je način, na katerega sem se navajena izražati, in način, na katerega sem navajena poslušati druge. (Jelena Soro, 3. 12. 2020)

Podobno tudi antropolog Rajko Muršič o glasbi piše kot o komunikacijskem sredstvu, pri čemer meni, da gre za »sodelovanje v glasbi kot kolektivni izkušnji in za uporabo glasbe kot poti za izražanje kolektivnega čustvovanja« (Muršič 1993: 114).

Vlogo čustev na koncertih prepoznavajo tudi glasbenice. Ključni vidik koncerta je po besedah izvajalcev glasbe ravno izmenjava afektov med udeleženci v prostoru in njihova spremenljivost v tem procesu izmenjave. S tem izmenjevanjem se, kot pravijo glasbenice, zabrišejo meje med glasbeniki in poslušalkami. Omenjajo tudi občutek enotnosti, kjer ritem glasbe ustvarja usklajeno »bitje srca« poslušalcev in sinhronost v prostoru:

Vsi smo eno. Jaz ploskam, ti ploskaš, je usklajeno. Vse je sinhrono, to je to, kar ustvarja novo energijo, in vsi to energijo čutijo. Je kot pulz, prav vsaka duša pulzira v istem tempu. Smo jaz in moji soigralci in publika. Vsi čutimo isto energijo. (Darko Fotinovski, spletni intervju, 21. 12. 2020)

Hipnotiziraš jih, so kot ... In na koncu, ko ugotovijo, da so povezani s pesmijo, povezani s teboj, to je pravzaprav dober koncert. (Kenan Mačković, spletni intervju, 18. 12. 2020)

Iain Morley (2009) ta občutek opredeljuje kot glavno značilnost ritualov. To se sklada tudi z v antropološki literaturi pogosto prisotno konceptualizacijo glasbenih dogodkov in nastopov kot ritualov (Fonarow 2006; Morley 2009). Več avtorjev namreč funkcijo ritualov vidi ravno v ustvarjanju skupno doživetega kolektivnega stanja in močnih občutkov enotnosti (Durkheim 1995; Bell 2009). Na podoben način o odrskem nastopu razmišlja tudi eden od intervjuvanih glasbenikov:

Zame je kot en obred. [...] Odrski igralci so v bistvu moderni šamani. [...] Prideš na oder in daš čustva, ki ponavadi občinstvu odprejo nek ventil. To je najbolj pomembno. In tega na računalniku nimaš. Nikoli ne moreš teh čustev odpret in dat in prelit. (Aleksander Kuzmič, spletni intervju, 17. 12. 2020)

Mnoge glasbenice so med pandemijo začele izvajati glasbo s prenosom v živo (angl. *live streaming*) kot poskus nadomestitve izvajanja glasbe v živo. Kulturna sociologinja Femke Vandenberg, sociolog Michael Berghman in sociolog glasbe Julian Schaap (2021) prenos v živo opredeljujejo kot dogodek, ki ga opredeljuje bolj čas kot prostor. Prenos v živo omogoča tudi razdelek za komentiranje, ki poslušalkam omogoča angažiranost, potrebno za ustvarjanje družbenih vezi in občutka skupnosti.

Vendar pa med glasbeniki, vključenimi v najino raziskavo, prevladuje občutek, da prenos v živo ne omogoča udejanjanja nekaterih prvin, ki jih zaznavajo kot bistvene elemente izvajanja glasbe. To so predvsem skupno občutje med glasbenicami in občinstvom, deljena atmosfera in energija ter nebesedna komunikacija.

Če izvajamo glasbo samo pred kamero, to ni isto, mi rabimo energijo ljudi, ki jo transformiramo in damo nazaj, zato ni drugega načina kot v živo. [...] So trenutki, ko lahko spustiš svoj ego in dejansko začutiš, da si en kanal. In z vsem, kar pride, nekaj naredimo in damo nazaj publiki. In to tudi ni samo subjektiven občutek, po koncertu sem doživela, da se ljudje, ki so med koncertom jokali, zahvaljujejo in povedo, da se jih je nekaj dotaknilo. (Jelena Soro, spletni intervju, 3. 12. 2020)

Udeleženci raziskave glasbe torej praviloma ne doživljajo kot materije, ki potuje od njih k občinstvu, temveč kot rezultat srečanja in preoblikovanja čustev, ki krožijo med njimi in občinstvom. Takšno pojmovanje vpliva tudi na razumevanje ustvarjalnega procesa: slednji se ne konča v glasbenih studiih, temveč se nadaljuje med igranjem, v interakciji z občinstvom. Glasba torej nikoli ni dokončan izdelek, temveč nenehno nastaja, in za to potrebuje občinstvo v živo. Glasba ni le sila, ki povzroči zvočno distribucijo afektivnih značilnosti (Hofman 2015), temveč se sama poraja prav skozi to distribucijo. Za nekatere glasbenice to pomeni, da v procesu glasbenega ustvarjanja sebe doživljajo kot prenosnik, skozi katerega se poraja glasba, ta pa je rezultat izmenjave med glasbenikom in poslušalci. To pa pomeni tudi, da omejene možnosti koncertiranja ne pomenijo samo omejenih možnosti izvajanja, temveč tudi omejene možnosti ustvarjanja, kot ga razumejo glasbenice.

Razlika je ogromna, preko ekranov ni smisla, zgodi se, kot se je zgodilo zdaj nam [nanašajoč se na tehnične težave, ki smo jih imeli pred začetkom intervjuja] – kaj ne dela. V živo je čisto nekaj drugega, imaš osebni stik in kontakt. Sami ponavadi igramo tudi blizu publike ali med publiko, brez razdalje. (Ansambl Ikebana, spletni intervju, 23. 12. 2020)

Razumevanje glasbe kot porajajoče se v interakciji med glasbeniki in občinstvom se kaže tudi v odnosu do prostora. Nekatere glasbenice mejo med ustvarjalkami in občinstvom zabrišejo tudi s pozicioniranjem v prostoru. Igranje »brez distance« oziroma »med občinstvom« tako lahko razumemo kot materialni (prostorski) odsev pojmovanja glasbe kot interakcije.

Glasbeniki so v zelo slabi situaciji, ne morejo v javnost, ne morejo pokazati, kaj počnejo, medtem ko je glasba zelo živa, vedno mora biti, se dogajati, pred občinstvom. [...] Bistvo glasbe je v emociji, in če nimaš občinstva, s katerim bi jo delil, in ne dobiš povratne informacije, nikoli ne veš, če si se dotaknil ljudi, če so čutili, kar si skušal povedati, pokazati. (Kenan Mačković, spletni intervju, 18. 12. 2020)

Glasbeniki pri opisovanju razlike med nastopi v običajnih razmerah in nastopi v času pandemije razen prostorske pogosto poudarjajo tudi senzorno dimenzijo. Kenan Mačković tako govori o pomembnosti atmosfere, ki se ustvari v prostoru, kjer je občinstvo fizično prisotno, in opisuje, ka-

ko lahko »sliši občinstvo dihati in sliši njihov srčni utrip.« Na drugi strani Mirza Redžepagić opisuje glasbeni nastop v času pandemije, pri katerem je bilo občinstvo maloštevilno. Pri tem izpostavi občutek »zmrznjenosti« in praznine ob soočenju s skoraj prazno dvorano, v kateri manjka intenzivnost povratne informacije občinstva, na katero je bil navajen pred pandemijo.

Doživljanje nekaterih glasbenic sicer ne odraža pojmovanja glasbe kot eksplicitno nastajajoče skozi interakcijo, zato pa pojmuje čustveni odziv občinstva kot nujno povratno informacijo glasbenicam. Komunikacija med glasbeniki in občinstvom torej poteka neposredno, v obliki prostorsko prisotne atmosfere.

Ko produciram glasbo v živo, kot DJ, čutim preciznost. V neki določeni sekundi moram nekaj spremeniti, na primer prilagoditi bas ali znižati nekaj frekvenc. Pri prenosu v živo imaš pa vse pod nadzorom, vse je planirano, tako da tudi če narediš napako, jo lahko takoj popraviš. Ko »streamaš«, te bodo ljudje še vedno poslušali, a ne bodo čutili energije, ki jo nudiš. (Dragan Ilievski, spletni intervju, 28. 1. 2021)

Kot je poudaril eden izmed sogovorcev, pa je pomemben del glasbenega nastopa tudi čas po njem, ko glasbeniki z igranjem že prenehajo. Po koncertu se namreč udeleženske pogovarjajo, izmenjujejo svoje izkušnje in občutke ter skozi interakcijo ustvarjajo nove povezave.

Ugotavlja, da so si intervjuvani glasbeniki, ne glede na različne kontekste (žanrski, slogovni, ekonomski, generacijski itd.), enotni v občutku izgube možnosti izmenjave energije in prenosa afekta, ki ga – tako poudarjajo – omogočajo samo glasbeni dogodki, ki potekajo v živo. Obenem pa je artikulacija te izgube individualna ter povezana s specifičnimi konteksti in osebno zgodovino glasbenega udejstvovanja. Jelena Soro, ki je pred pandemijo pogosto organizirala in sodelovala v t. i. *jam session* (zbiranjih in skupni improvizaciji glasbenic), poudarja, da takšna improvizacija preko ekranov ni možna. Glasbena improvizacija je zanjo tudi način, »na katerega sem razvijala čustveno inteligentnost«. Podobno tudi Aleksander Kuzmić komunikacijo, ki se odvija med glasbeniki v procesu improvizacije, konceptualno ločuje od komunikacije z občinstvom. Komunikacijo z glasbeniki med improvizacijo primerja z intimnim pogovorom, ki ga imaš »s punco ali prijatelji«, medtem ko je z občinstvom »drugače, daješ na drug način«.

Glasbenice, vajene samostojnega nastopanja, v največji meri poudarjajo izgubo skupnega občutja z občinstvom. Tisti, ki so bili pred pandemijo navajeni skupnega improviziranja, pa poleg izgube občinstva poudarjajo tudi izgubo medsebojne glasbene komunikacije z improvizacijo, ki je za nekatere primarni način komuniciranja ter medosebnega povezovanja z ljudmi. Nekateri poudarjajo tudi povezavo med žanrom glasbe in možnostmi njenega izvajanja:

Še posebej pri kombiniranju različnih glasbenih zvrsti (»fusion«) moraš imeti nekaj zunaj sebe, da se lahko izraziš. Če igraš klasično glasbo, je drugače, imaš note in igraš po notah, tako kot moraš. Ampak ko izvajáš glasbo, ki zahteva veliko improviziranja, to [izvajanje v živo in fizično prisotnost občinstva] zares pogrešaš. (Kenan Mačković, spletni intervju, 18. 12. 2020)

Muzikologinja Friedlind Riedel (2020) z uporabo konceptualnega okvira afektivnega obrata razume glasbo kot silo, ki čustva preoblikuje v prostorsko prisotne atmosfere. Doživljanja glasbenic ob izgubi možnosti za muziciranje v živo pa kažejo, da gre pravzaprav za dvosmerni proces: tudi atmosfera preko prenosa afekta oplaja, spreminja in soustvarja glasbo. Brennan (2004) je pokazala, kako afekt omogoča povezovanje posameznikov med seboj in z njihovim okoljem ter obenem povezuje um in telo, kognicijo in fiziološke procese. A dokler vztrajamo na metodološkem dualizmu – preučevanju posameznika kot ločenega od okolja – je raziskovanje afektivnosti neproduktivno. Po analogiji lahko podobo trdimo tudi za glasbo: šele raziskovanje glasbe kot vpete v in porajajoče se skozi vsakokratno afektivno okolje lahko osvetli njene družbene dimenzije in vloge, ki sicer ostanejo neozaveščene in neraziskane.

Procesi izmenjav v glasbi in glasba v procesu izmenjav

Glasbenice, ki spodbujajo in nadzirajo izmenjavo čustev in energij, vse omenjene vidike glasbenih nastopov – izmenjavo čustev, ritualnost koncertov in občutek enotnosti, ki se ustvarja med koncerti – običajno zamenjajo za denar, torej »prodajo«, bodisi neposredno občinstvu ali pa posrednikom, ki to prodajo naprej. Nekateri glasbeniki so v pogovorih poudarili, da za svoje delo, vloženo v izvedbo koncertov, pričakujejo plačilo.

S publiko [...] je občutek izmenjave in transformacije: podaš to, kar rabijo. Publika v večji meri pride zato, ker želi dobiti to transformacijo. Na nek način ti tudi da, a pride tudi vzet. Publika prinese svoje težave in vibracije ter nato vse to odnese domov transformirano. Zaradi tega je v igri tudi denar, ki pride kot izmenjava za to transformacijo. (Jelena Soro, spletni intervju 3. 12. 2020)

Ko je glasba ustvarjena, namreč postane lastnina, ki jo je mogoče zamenjati ali prodati (Merriam 1964). Vendar pa se ne prodaja le glasba sama – do te imamo dandanes brezplačen dostop tudi neposredno iz naših domov – temveč tudi dogodek v celoti, z vsemi svojimi povezovalnimi aspekti in ritualnimi funkcijami vred. Šele nastop, izveden v prostoru in z občinstvom, ki ga spremlja v živo, je namreč ta, ki ima potencial, da nas povezuje z drugimi, preoblikuje naša skupna občutja in deluje družbeno kohezivno. V času pandemije bolezni covid-19 prodaja glasbenega dogodka skoraj ni mogoča, saj so koncerti v živo z občinstvom omejeni. Nekateri glasbeniki v teh novih razmerah

glasbe ne prodajajo več, zato pa so jo začeli »podarjati« – v znak solidarnosti. Nekateri od naših sogovornikov so igrali pred domovi za ostarele, nekateri so za svoje poslušalce izvajali neposredne prenose igranja v živo; oboji z namenom spodbujanja, širjenja optimizma in popestritve vsakdanjika poslušalcem.

To je bil razlog, da smo delali prenose v živo, in ja, želeli smo vnesti nekoliko sonca v naše domove. [...] Koncert je nekje 30 minut dolg, in za teh 30 minut prinesemo srečo v njihove domove. (Kenan Mačković, spletni intervju, 18. 12. 2020)

[Igranje] za dom upokojencev⁹ je imelo prav svoj namen, ker oni so izolirani še bolj kot vsa ostala populacija, in se mi je zdelo, da je potrebno to narediti, da vidijo, da niso sami. (Ansabl Ikebana, spletni intervju, 23. 12. 2020)

Glasbeniki so ob tem priznavali, da takšen način igranja nikakor ne more nadomestiti izkušnje koncerta, ki jo oblikujejo atmosfera, afekti in sinhronost udeležencev, ko se prilagajajo ritmu glasbe.

Običajno [...] se ljudje odzivajo. Vedno dobiš kakšno povratno informacijo, ali med igranjem ali po koncu. Zato je bil zame to [prenos v živo] zelo čuden občutek. (Mirza Redžepagić, spletni intervju, 8. 1. 2021)

Vendar pa po besedah naših sogovornikov glasba sama prav tako lahko polepša dan ljudem, pa čeprav manj intenzivno in manj dolgoročno kot koncert. Tako so mnoge glasbenice – tako naše sogovornice kot druge – začele s »podarjanjem« glasbe svojim poslušalcem, pa tudi širši skupnosti. S tem se je glasba vzpostavila kot »dar«. Tematika glasbe kot darila glasbenika občinstvu se je v naših intervjujih pojavila večkrat, morda najlepše pa se odraža v objavah glasbenikov Damirja Urbana in Petra Graša na socialnih omrežjih v obdobju pandemije.

Damir Urban je v povezavi s svojimi potujočimi koncerti na Reki dne 17. aprila 2020 zapisal:

Reka, na široko odprite okna [...]. Že leta prihajate na koncerte, po vaši zaslugi so skoraj vedno razprodani, zaradi vas smo izpopolnjeni kot glasbeniki. Danes – ostanite doma in pozorno poslušajte, danes je dan, ko pridemo mi k vam, da vam povrnemo vsaj del dolga. (Spletni vir 1)

Petar Grašo je na svoji spletni strani zapisal:

Vesel sem, da imam privilegij v svojem mestu, na enem najlepših trgov na svetu, organizirati koncert in ga podariti mojemu Splitu in vsem ljudem, ki bodo v četrtek pred majhnimi zasloni. To je koncert optimizma, koncert svetlobe in koncert proslavljanja. (Spletni vir 2)

Glasbeniki tako postavijo sebe v odnos do svojih poslušalcev ali širše družbe (npr. meščank, prebivalk doma za

9 Dogodek, ko je eden izmed članov glasbene skupine Ansabl Ikebana v času veljave ukrepov za zajezitev pandemije bolezni covid-19 igral pred domom za starejše občane.

starejše občane idr.), ki ga konceptualizirajo kot odnos darovalca in prejemnika. Medtem ko se nekateri postavijo v položaj darovalca optimizma (npr. Petar Grašo), se drugi postavijo v položaj tistih, ki imajo dolg – podeljena jim je zvestoba občinstva (npr. Damir Urban). V obeh primerih gre za ustvarjanje intimnejšega odnosa, kot ga omogoča tržna izmenjava glasbe in denarja. To je odnos, ki se bo nadaljeval tudi v prihodnje, saj je dar vedno treba vrniti. Značilnost darov je namreč, kot argumentira sociolog Marcel Mauss (1954), da ljudi – darovalke, prejemnice itd. – vplete v odnose medsebojne izmenjave, saj je dar vedno nujno recipročen; tako dar ustvarja odnose dolga med ljudmi in ravno s tem deluje družbeno kohezivno.

Podarjanje glasbe oblikuje odnose, ki jim zaradi fizične oddaljenosti sicer umanjka afektivna dimenzija v smislu prostorsko prisotne atmosfere (Riedel 2020). A obenem glasbeno formulirana solidarnost ustvarja zavezo, ki krepi družbeno kohezivnost, kar lahko med drugim opazujemo pri izrazih hvaležnosti v komentarjih na socialnih omrežjih. S pandemijo povezana ustavitev javnega življenja torej omogoča, da prepoznavamo večdimenzionalno vlogo glasbe v družbi. Po eni strani odsotnost možnosti afektivnih izmenjav pomembno preoblikuje glasbo, kot jo zaznavajo glasbenice. A poenostavljeno bi bilo trditi, da je zaradi tega glasba manj družbena oziroma bolj individualna. Ravno nasprotno: spremenjene oblike izvajanja glasbe v smislu prenosov v živo in igranja na balkonih lahko razumemo kot ponovno umeščanje glasbe v sfero družbenega, pri čemer ne gre za kronološko sosledje prvotnega ustvarjanja glasbe in kasnejšega družbenega delovanja glasbe. Kot smo pokazali v poglavju o afektivnosti in glasbi, gre tudi pri darovanju glasbe za vpetost glasbeno-ustvarjalnega procesa v konkretne družbene razmere in neločljivost od njih. Izmenjavo med glasbenicami in njihovim občinstvom lahko razumemo kot odgovor na prekarizacijo skupnosti in na potrebo po utrditvi družbenih vezi v novih okoliščinah.

Sklep

Pandemija bolezni covid-19 je odločno zarezala v geografsko deterministično pojmovanje skupnosti. Prostori, kjer srečujemo neznance in se z njimi povezujemo na odprt, demokratičen, vključujoč in hkrati nepredvidljiv način (Low in Smart 2020), torej prostori, kjer tvorimo skupnost, so naenkrat postali zdravstvena grožnja. Omejen dostop do takšnih prostorov oziroma njihovo (začasno?) izginjanje zahteva nove konceptualizacije javnosti in nove načine etnografskega raziskovanja oblikovanja skupnosti. Rajko Muršič (Spletni vir 3) je v radijski oddaji z naslovom Glasba v družbenih spremembah predlagal glasbo kot nadomestilo za javnost, ki se v okoliščinah fizične razdalje ne more vzpostavljati. Glasba v času pandemije »omogoča ohranjanje minimalnega družbenega konsenza, ki je potreben za skupno delovanje«.

V tem članku sva se ukvarjali z vprašanjem, kako vlogo glasbe (in svojo vlogo) v času pandemije doživljajo in razumejo glasbeniki. Občutek ogroženosti in nestabilnosti kliče po družbeni kohezivnosti, hkrati pa je vzpostavitev afektov kot javnih čustev (Hofman idr. 2020) ogrožajoča in omejena, saj zahteva prostorsko atmosfero. Glasbenice v času pandemije skušajo te omejitve preseči s praksami, ki poustvarjajo glasbeni dogodek (npr. igranje na balkonih, prenosi v živo, posnetki koncertov). S terensko raziskavo sva ugotavljali, kako se glasbeniki odzivajo na te omejitve, s čimer je bil izpostavljen pomen glasbenega nastopa in glasbene izmenjave. Pokazalo se je, da omejitev koncertiranja za večino glasbenikov ni pomenila zgolj omejitve *izvajanja glasbe*, temveč tudi omejitev *ustvarjanja glasbe*. Prostorska atmosfera, kroženje čustev med telesi ter dvosmerna komunikacija med glasbenicami in občinstvom so se izkazali kot ključni elementi glasbe. Teresa Brennan (2004) govori o tem, kako je prenos afekta postala slepa pega modernih znanosti. Prenos afekta in z njo povezano oblikovanje atmosfere sta bila sicer kot dimenzija glasbe predmet antropoloških in muzikoloških raziskav tudi že pred pandemijo. A dosledno poudarjanje izgube te dimenzije med glasbeniki nakazuje, da se šele v njeni odsotnosti izkristalizira njen polni pomen za samorazumevanje glasbenikove družbene vloge.

Kot poudarjata Anaar Desai-Stephens in Nicole Reissour (2020), se »glasbeni občutki« vedno oblikujejo v interakciji s predhodno naučenimi senzibilnostmi ter drugimi pripovedmi in identifikacijami. Pomembnost možnosti za glasbeno komunikacijo tako med glasbeniki kot med glasbeniki in občinstvom, ki je neločljivo povezana z doživljanjem afekta, glasbenice tako doživljajo in artikulirajo na različne načine. Vsem pa je skupno pojmovanje, da je dvosmerna komunikacija med njimi in občinstvom neločljivo povezana z glasbeno ustvarjalnostjo. Pri opisovanju dimenzije glasbe, ki jo omogoča stik s fizično prisotnim občinstvom, večina izpostavlja prostorske in senzorne elemente, kot na primer slišanje dihanja in bitja src, in na drugi strani občutek praznine vpričo (skoraj povsem) prazne dvorane med nastopom v času pandemije. Večina glasbenikov prenosa v živo ni doživljala kot zadovoljujoče zamenjave za glasbeni nastop v živo. Glasbenice so se večinoma strinjale, da gre sicer za najboljše nadomestilo, vendar so obenem poročale o občutku čustvene praznine in pomanjkanju motivacije.

Hkrati se v času pandemije pojavljajo nove oblike glasbenih dogodkov in nastopov, kot so igranje na balkonih ali pred skrbstvenimi institucijami, v ospredje pa prihajajo tudi digitalni načini komunikacije med glasbeniki in občinstvom. V teh oblikah glasbenega ustvarjanja in izražanja sta najbolj izraziti bodrilna in terapevtska vloga glasbe. Glasba je rekonceptualizirana kot dar v trenutku, ko občinstvo ne more več aktivno soustvarjati afektivne dimenzije njenega obstoja. Dar glasbe skozi okna in po digitalni poti doseže domove

– sfero zasebnega. V čustveno-motivacijskem smislu glasbeniki sicer občutijo individualizacijo glasbenega ustvarjanja in z njo povezano izolacijo. A skozi rekonceptualizacijo glasbe kot daru obenem ustvarjajo družbeno kohezivnost in zavezo po (prihodnji) solidarnosti poslušalcev, ki utegne biti trajnejša kot občutje uglašenosti (Goodman po Hofman idr. 2020: 60), sicer vezano na relativno kratka obdobja kolektive afektivnosti. Kljub nezmožnosti preoblikovanja čustev na glasbenem dogodku v živo in z njo povezanim občutkom osamljenosti in praznine so glasbenice v času pandemije svojo družbeno vlogo praviloma reartikulirale ter poudarjale druge zmožnosti in potencialne glasbe. V ospredju je bila tako zmožnost glasbenikov, da bodrijo in opogumljajo ali da z ironizacijo družbenih razmer (kot v dveh avtorskih skladbah glasbene skupine Ansambl Ikebana) pri poslušalkah zmanjšujejo občutke napetosti in tesnobe.

Doživljanja glasbenikov v času pandemije se skladajo s pojmovanji glasbe, kot jo razume teorija afekta. Glasba vzbuja in ustvarja občutke, ki so hkrati utelešeni v posamezniku, a ga tudi presegajo. Komunikacija med glasbeniki in občinstvom je dvosmerna in zelo pomembna za ustvarjanje glasbe. Zmožnost glasbe, da vzbuja afekte kot javna čustva in sodefinira kontekst, v katerem se vzpostavlja uglašenost, se je izkazala kot bistvena. Gre za dimenzijo, preko katere lahko konceptualiziramo poroznost meje tako med posameznikom in okoljem kot tudi med izvajanjem in ustvarjanjem glasbe. To je dimenzija, ki je v pandemiji najbolj prizadeta, saj v času zapovedi fizične oddaljenosti glasba ne more izpolnjevati tistih družbenih vlog, ki so vezane na kroženje afektov med telesi. A raziskovanje glasbe v času pandemije osvetljuje dejstvo, da se glasba sicer poraja skozi to vlogo, a ni omejena nanjo. Tudi ko ne more delovati na področju javnega, vstopa v zasebno kot dar ter tako ustvarja družbeno kohezivnost, kar se sklada z Muršičevo (Spletni vir 3) idejo o tem, da je glasba v času pandemije nadomestilo za javnost. Pri tem je jasno razvidno, da gre za skupnost, ki se skozi glasbo oblikuje v specifičnem zgodovinskem trenutku in kot odziv na specifične družbene okoliščine, kar omogoča problematiziranje in kritiko kulturno-esencialističnega pojmovanja glasbe kot odraza in gradnika trajnih kulturnih in etničnih identitet. Glede na visoko raven zavedanja in konsenza med glasbenicami o pomembnosti afektivne zmožnosti glasbe lahko predvidevamo, da bo glasba v času po pandemiji še naprej ali pa še intenzivneje delovala v ustvarjanju atmosfere in kolektivnega občutja z glasbenimi dogodki in nastopi, ki imajo značilnost rituala. V tem smislu lahko pričakujemo, da bodo glasba in glasbeni dogodki ključni dejavniki pri (ponovnem) vzpostavljanju in ohranjanju družbene kohezivnosti.

Razmišljanje o glasbi z uporabo teorije afekta se kaže kot najbolj produktivno v času s pandemijo povezane ustavitve javnega življenja, saj je prenos afekta neposredno odvisen od fizične bližine teles. Ta razmislek vodi tudi do

prevpraševanja obstoja jasne meje med posameznico in njenim okoljem; meje, ki jo lahko v raziskovanju glasbe tematiziramo kot mejo med glasbenico in njenim občinstvom oziroma med glasbenim ustvarjanjem in izvajanjem. A potrebna je previdnost, saj lahko brez zavedanja o ekonomskih okoliščinah (v katere je neizogibno vpeto tudi glasbeno ustvarjanje) takšna analiza pripelje v romantizirano pojmovanje glasbenega dogodka kot rezultata spontane interakcije ali kolektivnega dela, v katerem so enakovredno udeleženi vsi sodelujoči. To pa lahko zakrije neenak položaj glasbenikov in poslušalcev ter ekonomsko odvisnost glasbenic od glasbenih dogodkov. Z razmislekom o vplivu pandemije na glasbenike sva tako želeli doseči dvoje: opozoriti na dodatno prekarizacijo umetniških poklicev ter poudariti, da afekte sicer lahko razumemo kot javna čustva, ki generirajo politično delovanje (Hofman idr. 2020), a da ti ne morejo nadomestiti razmisleka o vpetosti glasbe v vsakokratna razmerja moči in z njo povezane družbene solidarnosti z glasbenicami.

Literatura in viri

- ABELS, Birgit: Music, Affect and Atmospheres: Meaning and Meaningfulness in Palauan omengeredakl. *The International Journal of Traditional Arts* 2, 2018, 1–16.
- ALTENA, Ellemarije, Chiara Baglioni, Colin A Espie idr.: Dealing with sleep problems during home confinement due to the COVID-19 outbreak: Practical recommendations from a task force of the European CBT-I Academy. *Journal of Sleep Research* 29/4, 2020, 1–7.
- BARTULOVIĆ, Alenka in Miha Kozorog: Making Music As Home-Making. *Musicological Annual* 55/2, 2019, 155–170.
- BELL, Catherine: *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- BENSIMON, Moshe: The Sociological Role of Collective Singing during Intense Moments of Protest. *Sociology* 46/2, 2012, 241–257.
- BRENNAN, Teresa: *The Transmission of Affect*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004.
- CALVO, Kerman in Ester Bejarano: Music, Solidarities and Balconies in Spain, Interface. *A Journal for and About Social Movements, Sharing stories of struggles* 12/1, 2020, 326–332.
- CHAFE, David in Lisa Kaida: Harmonic Dissonance: Coping with Employment Precarity among Professional Musicians in St John's, Canada. *Work, Employment and Society* 34/3, 2019, 407–423.
- CLEMENTE-SUÁREZ, Vicente Javier, Eduardo Navarro-Jimenez, Manuel Jimenez idr.: Impact of COVID-19 Pandemic in Public Mental Health: an extensive narrative review. *Sustainability* 13/6, 2021, 3221.
- CÔTÉ, Daniel, Steve Durant, Ellen MacEachen idr.: A Rapid Scoping Review of COVID-19 and Vulnerable Workers: Intersecting occupational and public health issues. *American journal of industrial medicine* 64/7, 2021, 551–566.

CURRAN, Georgia in Mahesh Radhakrishnan. The Value of Ethnographic Research on Music: An Introduction. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 22/2–3, 2021, 101–118.

DESAI-STEPHENS, Anaar in Nicole Reissour: Musical feelings and affective politics. *Culture, Theory and Critique* 61/2–3, 2020, 99–111.

DURKHEIM, Émile: *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press, 1995 [1912].

FERRERI Laura, Neomi Singer, Michael McPhee idr.: Engagement in Music-Related Activities During the COVID-19 Pandemic as a Mirror of Individual Differences in Musical Reward and Coping Strategies. *Frontiers in Psychology* 12, 2021.

FINK Lauren K., Lindsay A. Warrenburg, Claire Howlin idr.: Viral tunes: changes in musical behaviours and interest in coronamusic predict socio-emotional coping during COVID-19 lockdown. *Humanities and Social Sciences Communications* 8, 2021, 108.

FIORILLO, Andrea in Phillip Gorwood: The consequences of the COVID-19 pandemic on mental health and implications for clinical practice. *European Psychiatry* 63/1, 2020, 32.

FONAROW, Wendy: *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2006.

FRASER, Jennifer: The Art of Grieving: West Sumatra's Worst Earthquake in Music Videos. *Ethnomusicology Forum* 22/2, 2013, 129–159.

FRYKMAN, Jonas in Maja Povrzanović Frykman: Affect and Material Culture Perspectives and Strategies. V: Jonas Frykman in Maja Povrzanović Frykman (ur.), *Sensitive Objects: Affect and Material Culture Perspectives and Strategies*. Lund: Nordic Academic Press, 2016, 9–31.

GREVE, R. Henrich in Lori Qingyuan Yue: Hereafter: How crises shape communities through learning and institutional legacies. *Organizational Science* 28/6, 2017, 1098–1114.

HANSEN, Chr. Niels, John Melvin G. Treider, Dana Swarbrick, Joshua S. Bamford, Johanna Wilson in Jonna Katarina Vuoskoski: A crowd-sourced database of coronamusic: Documenting online making and sharing of music during the COVID-19 pandemic. *Frontiers in Psychology* 12, 2021, 2377.

HOFMAN, Ana: *Glasba, politika, afekt. Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC, 2015.

HOFMAN, Ana, Alenka Bartulović, Mojca Kovačič, Tanja Petrovič in Martin Pogačar: Afektivni obrat. Koncepti, obeti, omejitve. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 60/1, 2020, 56–67.

KOZOROG, Miha in Alenka Bartulović: The Sevdalinka in Exile, Revisited: Young Bosnian Refugees' Music-making in Ljubljana in the 1990s (a note on applied ethnomusicology). *Narodna umjetnost* 1/52, 2015, 121–142.

KANEKO, Nana: *Performing Recovery: Music and Disaster Relief in Post-3.11 Japan*. Doktorska disertacija. Riverside: University of California 2017.

LOW, Setha in Alan Smart: Thoughts about public space during covid-19 pandemic. *City & Society* 32/1, 2020, 12260.

MAGOWAN, Fiona: Resonance, Resilience and Empathy in Music Production with Asylum Seekers in Australia. *Music and Arts in Action* 7/1, 2019, 98–112.

MATILLA-SANTANDER, Nuria, Emily Ahonen, Maria Albin idr.: COVID-19 and Precarious Employment: Consequences of the Evolving Crisis. *International Journal of Health Services* 51/2, 2021, 226–228.

MAUSS, Marcel: *The Gift: Forms and functions of exchange in archaic societies*. London: Cohen & West, 1954.

MCNAMARA, L Courtney, Martin McKee in David Stuckler: Precarious employment and health in the context of COVID-19: a rapid scoping umbrella review. *European Journal of Public Health* 31/4, 2021, 40–49.

MERRIAM, Alan: *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MORLEY, Iain: Ritual and music: Parallels and Practice, and the Palaeolithic. V: Colin Renfrew in Ian Morley (ur.), *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 159–175.

MORRIS, R.G. James in Paul Kadetz: Culture and resilience: How music has fostered resilience in post-Katrina New Orleans. V: Michael Zakour, Nancy Mock in Paul Kadetz (ur.), *Creating Katrina, Rebuilding Resilience*. Battenworth-Heinemann, 2017, 233–256.

MURŠIČ, Rajko: O moči glasbe. *Časopis za kritiko znanosti* 21/160–161, 1993, 101–124.

NEWTON, Deborah: Performativity and the Performer-Audience Relationship: Shifting Perspectives and Collapsing Binaries. *The SOAS Journal of Postgraduate Research* 7, 2014.

PATON, Douglas in David Johnston: Disasters and communities: Vulnerability, resilience, and Preparedness. *Disaster Prevention and Management* 10, 2001, 270–277.

PITTS, Stephanie E.: What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival. *Music and Letters* 86/2, 2005, 257–269.

RICE, Timothy: Ethnomusicology in Times of Trouble. *Yearbook for Traditional Music* 46, 2014, 191–209.

RIEDEL, Friedlind: Atmospheric Relations. Theorising music and sound as atmosphere. V: Friedlind Riedel in Juha Torvinen (ur.), *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds*. London: Routledge, 2020, 1–42.

SAPIENZA, Julianna K in Ann S. Masten: Understanding and promoting resilience in children and youth. *Current opinion in Psychiatry* 24/4, 2011, 267–273.

SEIGHWORTH J. Gregory in Melissa Greg: An Inventory of Shimmers. V: Gregory J. Seighworth in Melissa Greg (ur.), *The Affect Theory Reader*. Durham, London: Duke University Press, 2010, 1–29.

SMALL, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SODJA, Urška: *Vplivi covid-19 na nekatere vidike kakovosti življenja in družbene blaginje*. Urad republike Slovenije za Makroekonomske analize in razvoj, 2020.

Spletni vir 1: brez naslova, Facebook, 28. 7. 2020, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10157284651047615&id=15745212614.

Spletni vir 2: Petar Grašo – Koncert na prazno Peristilu, YouTube, 29. 7. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=1CpjCoEJ22Y&t=812s>.

Spletni vir 3: Glasba v družbenih spremembah, Radijska oddaja na Radiu Prvi, 20. 7. 2020, <https://radioprvi.rtvsl.si/2020/04/intelekt-186>.

Spletni vir 4: Nadaljujmo z muziciranjem na balkonih - #Ostanidoma. Naši zbori spletna revija o zborovski glasbi, 19. 3. 2020, <https://www.nasizbori.si/nadaljujmo-z-muziciranjem-na-balkonih-ostanidoma>.

TSIOULAKIS, Ioannis: *Musicians in Crisis: Working and Playing in the Greek Popular Music Industry*. London: Routledge, 2021.

VANDENBERG, Femke, Michaël Berghman in Julian Schaap: The 'lonely raver': music livestreams during COVID-19 as a hotline to collective consciousness? *European Societies* 23/1, 2021, 141–152.

WAITT, Gordon, Ella Ryan in Carol Farbotko: Visceral Politics of Sound. *Antipode* 46/1, 2013, 283–300.

WHEATON, Esther: *The Artist and the Audience: An Interdisciplinary Study of Composer-Audience Relationships in Musical Communication*. Magistrska naloga. Ottawa: Univerza Carleton, 2014.

WHO: *Healthy, prosperous lives for all: the European Health Equity Status Report*. København: World Health Organization, 2019.

ZIV Naomi in Revital Hollander-Shabtai: Music and COVID-19: Changes in uses and emotional reaction to music under stay-at-home restrictions. *Psychology of Music*, 2021.

Ustni viri

ANSAMBL IKEBANA, intervju, spletna platforma za avdio in video komunikacijo, 23. 12. 2020. Slovenija. Vokal, harmonika, kitara, bobni, violina idr., igrajo priredbe rock skladb ter avtorsko glasbo. Trije intervjuvani glasbeniki se opredeljujejo kot polpoklicni glasbeniki, a izpostavijo, da je v njihovi glasbeni skupini tudi član, ki se z glasbo ukvarja poklicno.

FOTINOVSKI, Darko, intervju, spletna platforma za avdio in video komunikacijo, 21. 12. 2020. Makedonija. Vokal in bas, pred pandemijo je igral v več glasbenih skupinah, igrajo različne žanre, od klasičnega popa do metala, študiral je tudi jazz. Pred pandemijo se je z glasbo ukvarjal poklicno, sedaj večinoma ljubiteljsko.

ILIEVSKI, Dragan, intervju, spletna platforma za avdio in video komunikacijo, 28. 1. 2021. Makedonija. DJ, ustvarja deep house in trans glasbo ter filmsko glasbo. Ljubiteljski glasbenik.

KUZMIĆ, Aleksander, intervju, spletna platforma za avdio in video komunikacijo, 17. 12. 2020. Slovenija. Vokal, kitara idr., igra glasbo sveta in etno (flamenko, N'Goni, balkansko glasbo idr.). Poklicni glasbenik.

MAČKOVIĆ, Kenan, intervju, spletna platforma za avdio in video komunikacijo, 18. 12. 2020. Bosna in Hercegovina. Vokal in klavir, igra pop in prirejeno bosansko tradicionalno glasbo z elementi jazz, flamenka in drugih žanrov. Poklicni glasbenik in glasbeni pedagog.

RADŽEPAGIĆ, Mirza, intervju, spletna platforma za avdio in video komunikacijo, 8. 1. 2021. Bosna in Hercegovina. Vokal in kitara, igra bosansko tradicionalno, orientalsko maqam glasbo ter flamenko. Poklicni glasbenik in glasbeni pedagog.

SORO, Jelena, intervju, spletna platforma za avdio in video komunikacijo, Slovenija, 3. 12. 2020. Slovenija. Vokal, oboa, igra glasbe sveta in etno. Poklicna glasbenica in glasbena pedagoginja.

Music in the Time of the Pandemic: Lived Experiences of Musicians from Bosnia and Herzegovina, North Macedonia, and Slovenia

Numerous studies have shown that musical performance plays a significant role in strengthening social cohesion; moreover, it has been shown to help communities recover in a variety of post-crisis situations. The ritualistic aspects of performance bind people together in ties of solidarity, as the audience and the musicians mutually participate in creating a tangible affective atmosphere. Using semi-structured interviews with musicians in Slovenia, Bosnia and Herzegovina, and Macedonia, the article explores the effects of the pandemic and its accompanying lockdowns on their personal lives and particularly their ways of performing. Due to the lockdown and consequent prohibition of physical proximity among people, musicians experienced economic hardships and psychological distress. As they searched for ways to overcome their personal and career crises, some tested new channels and venues for musical performances – such as performing and livestreaming, playing within residential areas, on balconies and rooftops etc. The absence of a spatially-present audience, however, was felt deeply by the musicians, who lamented the lack of affective purpose of such performances. They stressed the importance of channelling and transforming the energy of the audience during a performance, and the communicative role of music. The spatially-present atmosphere, circulation of emotions in a bounded place, and two-way communication between the performers and listeners, all created through live performance with a participating audience, proved indispensable for the creative process of the musicians. Limitations of physical contact, which characterize the period of time in question, have thus not restricted only the ability of musicians to perform music, but have also infringed on the spontaneous in-situ moments of their creative praxis. Despite the discontent of musicians with the new ways of performing, they nevertheless often took part in them, and some reconstrued the role of music by conceiving it as a gift to their listeners. As such, new ties of solidarity were created, as were new reciprocal relationships. Their musical performance thus, despite its novel forms, continued to contribute to social cohesion.

