



Maša K. Marty

# ODMEV DÓMA

GLASBA V SLOVENSKI SKUPNOSTI V ŠVICI



Maša K. Marty je etnomuzikologinja in profesorica glasbe. Živi med Slovenijo in Švico, kjer domuje z družino. Dodiplomski študij je zaključila na ljubljanski Akademiji za glasbo, magistrirala na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo in doktorirala na Oddelku za muzikologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. V svojem raziskovalnem delu jo zanima glasba manjšin, vloga glasbe pri oblikovanju identitet in razmerij do prostora, zanima jo tudi nastajanje novih glasbenih pojavov v različnih kulturnih okoljih. V raziskavo o glasbi in slovenski migraciji v Švici so jo vodili izzivi prilagajanja novemu okolju, s katerimi se je soočala ob svojih preselitvah. Na podlagi lastnih izkušenj iz Švice je perspektive sogovornic in sogovornikov umestila v širši kulturni kontekst, ki ga predstavlja v monografiji *Odmev dóma: vloga glasbe v slovenski skupnosti v Švici*.



*Zbirka* **FOLKLORISTIKA 13**  
*Urednica zbirke* Marjeta Pisk

**Maša K. Marty** **Odmev dóma: glasba v slovenski skupnosti v Švici**

*Uredila* Urša Šivic  
*Recenzentki* Mojca Kovačič, Marjeta Pisk  
*Jezikovni pregled* Maja Kovač  
*Prevod povzetka* Maša K. Marty

*Izdal* ZRC SAZU Glasbenonarodopisni inštitut  
*Za izdajatelja* Mojca Kovačič

*Založila* Založba ZRC  
*Za založnika* Oto Luthar  
*Glavni urednik* Aleš Pogačnik

*Tisk* Cicero Begunje, d. o. o.  
*Naklada* 300

*Izid knjige so omogočili* Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije, Urad vlade Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu ter Slovenska akademija znanosti in umetnosti s sredstvi iz leta 2025. Knjiga je izšla v okviru raziskovalnega programa »Folkloristične in etnološke raziskave slovenske ljudske duhovne kulture«, št. P6-0111, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva izdaja, prvi natis./Prva e-izdaja.

Ljubljana 2026

Prva e-izdaja je pod pogoji licence Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:  
<https://doi.org/10.3986/9789610511007>

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga  
ISBN 978-961-05-1099-4  
COBISS.SI-ID 270436099

E-knjiga  
ISBN 978-961-05-1100-7 (PDF)  
COBISS.SI-ID 270358787

# VSEBINA

Za začetek . . . . .	7
<b>UVOD . . . . .</b>	<b>9</b>
Migracije in glasba v etnomuzikologiji . . . . .	12
O identiteti, glasbi in ljudeh na poti . . . . .	19
Glasba v izkušnji diaspore . . . . .	21
Zvoki mobilnosti: glasba in kulturni stiki . . . . .	23
<b>MIGRACIJE IN GLASBA V SLOVENSKE SKUPNOSTI V ŠVICI . . . . .</b>	<b>27</b>
Slovenska skupnost v Švici med preselitvijo in pripadnostjo . . . . .	27
O etnični identiteti in glasbi na Slovenskem . . . . .	29
O migracijah in glasbi v slovenskih kontekstih . . . . .	31
Prostorski in časovni okvir migracij Slovenk in Slovencev v Švico . . . . .	34
Švicarska migracijska politika . . . . .	40
Preobrat v odnosu do jugoslovanske migracije . . . . .	43
<b>DRUŠTVENO ŽIVLJENJE SLOVENSKE SKUPNOSTI V ŠVICI . . . . .</b>	<b>47</b>
Metodološki okvir empiričnega dela raziskave . . . . .	47
Društva v slovenski skupnosti v Švici . . . . .	50
Klub jugoslovenskih građana Zürich: prvo jugoslovansko društvo v Švici . . . . .	51
Klub jugoslovenskih državljanov podružnica Amriswil . . . . .	53
Razdružitev amriswilskega kluba na podlagi glasbenih izbir . . . . .	55
Nastanek prve folklorne skupine v Švici . . . . .	58
Vloga glasbe v društvenem življenju slovenske skupnosti v Švici do 70. let . . . . .	59
Razširitev slovenskega društvenega prostora v Švici po letu 1971 . . . . .	63
Folklorne skupine . . . . .	65
Folklorna skupina Amriswil – prva slovenska folklorna skupina v Švici . . . . .	65
Folklorna skupina Encijan Olten . . . . .	67
Mladinska folklorna skupina Mladi upi iz Winterthurja . . . . .	70
Vloga in pomen slovenskih folklornih skupin v Švici . . . . .	71
Oblačilna simbolika folklornih skupin . . . . .	73
Pomembnost ugleda in krepitev samopodobe s pomočjo folklornih skupin . . . . .	76
<b>GLASBA V VERSKEM ŽIVLJENJU SLOVENSKE SKUPNOSTI V ŠVICI . . . . .</b>	<b>79</b>
Nastanek in zgodovinski razvoj slovenske katoliške skupnosti v Švici . . . . .	79
Preseljene slovenske skupnosti in pastoralna skrb Cerkve . . . . .	81
Cerkvene ljudske pesmi in slovenska katoliška skupnost v Švici . . . . .	83
Vloga in pomen slovenskih cerkvenih pesmi v slovenski katoliški skupnosti v Švici . . . . .	84
Romanje v Einsiedeln: kulturna in kulturacija slovenske skupnosti v Švici . . . . .	88
Slovenska katoliška skupnost v Švici danes in njene glasbene prakse . . . . .	92

<b>OBERKRAJNERSKA GLASBA</b> . . . . .	95
Pojmovanje narodnozabavne glasbe	
v slovenskem in oberkrajnerske glasbe v nemško govorečem prostoru . . . . .	97
Oberkrajnerska glasba kot zvok pripadnosti . . . . .	99
Ustanovitev kluba Oberkrainerclub – Prijatelji od Slovenija . . . . .	104
<b>SLOVENSKI GLASBENIKI V ŠVICI</b> . . . . .	109
Gostovanja slovenskih glasbenikov v zgodovinski perspektivi . . . . .	109
Vloga švicarskih medijev pri predstavitvi narodnozabavne glasbe v Švici . . . . .	111
Gostovanja slovenskih glasbenikov ob vzpostavljanju društvenega življenja v Švici . . . . .	116
Slovenske skupnosti v Švici in gostovanja slovenskih glasbenikov . . . . .	118
<b>GLASBENIKI NA POTI</b> . . . . .	123
Iz Slovenije v Švico: tja, kjer zveni nova priložnost . . . . .	125
Kapitali mobilnosti slovenskih glasbenikov . . . . .	129
Mesto glasbenikov v švicarski družbi . . . . .	133
Prilagoditvene in preživetvene strategije slovenskih glasbenikov . . . . .	135
Odločanje o izbiri glasbenih poti . . . . .	137
Izzivi potujočih glasbenikov . . . . .	140
<b>NA PRESEČIŠČIH KULTUR PO LETU 1991</b> . . . . .	143
Spremembe glasbenih poti skozi čas . . . . .	143
Vzhodnoevropski politični dogodki in glasbeni trg v Švici . . . . .	145
Prostor med dvema svetovoma: pot do novega doma . . . . .	146
Transnacionalne povezave slovenskih glasbenikov v Švici . . . . .	148
Soglasba iz Slovenije v Švici . . . . .	149
Glasbenik med Slovenijo, Srbijo in Švico . . . . .	153
Za konec . . . . .	159
Summary . . . . .	161
Viri in literatura . . . . .	165
Gradivo iz osebne arhiva Darija Košoroka . . . . .	180
Zvočno in video gradivo . . . . .	181
Seznam pogovorov . . . . .	182
Kratice . . . . .	182

Maša K. Marty

# **ODMEV DÓMA**

GLASBA V SLOVENSKI SKUPNOSTI V ŠVICI

Ljubljana 2026



## ZA ZAČETEK

To besedilo je nastalo iz prepleta različnih okoliščin. Pred selitvijo v Švico se mi je zdelo, da imam priložnost, da se v novi deželi ne le dejavno vključim v slovensko skupnost, temveč tudi raziskujem, opazujem in tako bolj razumem tamkajšnje okolje. Še dodatno me je k temu spodbudila štipendija, ki sem jo prejela pred odhodom v Švico: dala mi je namreč potrditev, da je prav, da odprem novo poglavje in raziskovalno nadaljujem tam, kjer sem v Sloveniji končala.

K raziskovanju me je vodilo tudi vprašanje, ki sem si ga zastavljala že kot študentka ljubljanske glasbene akademije. Spominjam se ponedeljkovih predavanj, na katerih so nekateri sošolci, redkeje sošolke, utrujeni sedeli po napornih concih tedna. Pripovedovali so o »špilih«, ki so jih imeli na drugi strani Alp. Igrali so v gostilnah, kočah, na vrtovih, na različnih feštah. Ta svet mi je bil tedaj popolnoma neznan; vzbujal je skrivnostnost in kup vprašanj: kam so hodili, kako so potovali, kdo jih je povabil, kako so sploh prišli do teh priložnosti in kje so se te glasbe, ki so jo igrali, naučili? Glasba, ki so jo izvajali, ni bila del našega študijskega programa. Prav nasprotno, veljala je za nezaželeno, za glasbo, ki naj ne bi sodila v akademski svet izobraževanja o umetnostni glasbi. A oni so jo obvladali in jo spretno uveljavili. Po špilih so bili utrujeni, a hkrati zadovoljni; nabirali so si dragocene izkušnje nastopanja pred občinstvom, večšine, ki jih glasbenik ali glasbenica nujno potrebuje, obenem pa so si tako finančno podpirali študij in svoja mlada življenja.

Sama se nikoli nisem preizkusila v tovrstni vlogi. Nisem imela znanj niti ni nikdar naneslo tako. Po končanem študiju na glasbeni akademiji sem svojo pot na področju glasbe nadaljevala v poučevanju in raziskovanju; sicer z odmiki, premori in občasnimi skoki in druge poklice, vendar sem se vedno znova vračala h glasbi ali vsaj k nečemu, kar je bilo glasbi in kulturi blizu.

Po nekaj selitvah se je zgodilo tako, da sem se z družino pred dobrim desetletjem znašla v Švici. Tik pred odhodom me je znanec med pogovorom vprašal: »Ali drži, da vsi gastarbajtarji poslušajo narodnozabavno glasbo?« To vprašanje je pravzaprav spet obudilo moje staro zanimanje, kaj se na drugi strani Alp res dogaja z glasbo in zakaj.

Po preselitvi sem spoznala različne glasbenice in glasbenike, nekatere med njimi sem poznala še iz študijskih let. Pri njih sem lahko preverila in razumela tista stara vprašanja, ki so se mi porajala ob študiju. Obenem pa sem spoznala velik del slovenske skupnosti in številne druge skupnosti v diaspori ter postopoma odkrivala, kaj vse se z glasbo dogaja, prepleta, ohranja in preoblikuje. Med raziskovanjem sem podrobneje spoznavala različne življenjske zgodbe in sogovornice ter sogovornike spraševala o glasbi: zakaj prav glasba, zakaj je pomembna, katera, kdaj in komu ipd. Opazovala sem in soustvarjala različne dogodke, se z mnogimi iz skupnosti pogovarjala, z nekaterimi pa še danes prijateljujem. Glasba je bila eno od oken v razumevanje novega sveta. Danes lahko odgovorim

na vprašanje, kaj igrajo in kaj poslušajo Slovenke in Slovenci domá daleč od dóma. Del tega sem zapisala v besedilu, ki je pred vami.

Vsem hvala: hvala sogovornicam in sogovornikom za čas, prijaznost in zaupanje, da ste delili svoje življenjske zgodbe z mano; hvala tudi vsem, ki ste mi pomagali stopiti v stik z njimi; hvala vsem domačim v Bernu, Novi Gorici in Ljubljani, da ste me pri nastanku tega dela spodbujali in podpirali; hvala prijateljici za glajenje tega besedila in hvala mentorju za vso podporo, nenehno spodbudo ter pomoč pri mojem delu; hvala prijateljicam in prijateljem, etnomuzikološkim in drugim, za nasvete, mnenja, pogovore, kritike, deljenje informacij in pohvale.

## UVOD

Kaj nam sporoča glasba in kako lahko etnomuzikologija prispeva k razumevanju migrantskih procesov ob spremenljivih ter velikokrat izmuzljivih glasbenih delih v okolju priselitve? Glasba ostaja v središču migrantske izkušnje, povezuje deželo izvora s krajem naselitve in ustvarja zapleteno mrežo zvokov (Slobin 1994: 243), ki lahko delujejo na polju skoraj nezavednega. Že kratka melodija zmore v posamezniku prebuditi spomin na nekoč znano glasbeno delo, kar lahko vodi v proces identifikacije. Ne le to, glasba lahko odigra pomembno, celo odločilno vlogo v prostoru priselitve: koncert, plesna prireditev ali zgolj predvajanje znane pesmi z zvočnih nosilcev ali s spletnih kanalov lahko vzbudi osebne in skupinske spomine, (re)konstruira prostor in z veliko intenzivnostjo ponudi (novo) izkušnjo prostora (Stokes 1994: 3). Kohezivna moč glasbe včasih omogoča tudi nepričakovana medkulturna razmerja (Slobin 1994: 243) in predstavlja pomemben medij za izražanje družbene stabilnosti (O'Connell 2010: 6). Glasba pomeni viden (oz. slišen) simbolni prepoznavni znak pripadnosti ali nepripadnosti neki skupnosti (Sugarman 2007). V glasbi in glasbenem repertoarju, ki se v okolju priselitve revitalizirata, se zrcali razumevanje primarnega kulturnega okolja, tudi glede na to, katera glasbena dela se v novoustanovljenih skupnostih obnavljajo in katera ne (Reyes 1999). Še posebno v drugi polovici 20. stoletja je postala glasba lahko prenosljiva, predvajalniki zvoka in pretočni glasbeni kanali omogočajo neomejeno ponavljanje glasbenih del ter s tem oblikujejo in preoblikujejo »pretekle in sedanje identitete« (Slobin 1994: 244).

Tako se ob prihodu v novo okolje v osebni dediščini posameznika velikokrat znajde zvočni zapis, ki bo v drugem okolju omogočil stik s starim svetom in vez s staro oz. domačo glasbo. S preselitvami se prostori postavljajo na novo; na ta način migracije širijo razumevanje prostora in brišejo meje med našim in vašim, med domačim in tujim. Migracija ne pomeni le odhoda iz enega okolja in naselitev v nov prostor, ne pomeni le separacije in deteritorialnosti, temveč tudi spremembe v življenju in nove življenjske

izzive. Prav tako za seboj ne zapira vrat starega okolja, pač pa odpira vrata v novo okolje, v novo glasbeno krajino (Krüger in Trandafioiu 2014: 22), sproža nova življenjska pogajanja in daje podlago za novo glasbeno ustvarjalnost.

Glasbeno ustvarjanje, vloga in pomen glasbe med preseljenimi Slovenkami in Slovenci v Švici<sup>1</sup> so bili središčno zanimanje mojega raziskovanja, in sicer v časovnem okviru od poznih 60. let 20. stoletja naprej, torej od pojava prvega večjega povojnega emigrantskega vala iz takratne Jugoslavije v hitro razvijajoče se industrijske države Zahodne Evrope.

Slovenski oz. do leta 1991 še jugoslovanski državljani predstavljajo v Švici razmerno majhno, danes približno štirinajsttisočglavo skupnost, ki je v švicarskem javnem diskurzu le redko omenjena. Posebnost slovenske skupnosti je bila nekaj časa glasba, predvsem njena navzočnost na polju popularne, natančneje narodnozabavne glasbe, s katero je majhna priseljska skupnost postala glasbeno, a tudi nacionalno prepoznavna. Ob tej pa so se pojavljale in se še danes v slovenski skupnosti uporabljajo tudi druge glasbe, vsaka s svojo funkcijo. Da bi bolje razumela migracijo in tudi da bi ob množici študij o tej temi lahko bolje poudarila kulturno in glasbeno plat, sem raziskala organiziranost slovenske skupnosti, njeno društveno in družabno življenje, opazovala sem predvsem tiste dogodke skupnosti, ki so v veliki meri povezani z glasbo. Zanimalo me je, kakšno vlogo ima glasba v migracijskih procesih, kaj združuje slovensko skupnost, kakšen pomen ima glasba za identiteto posameznika in za družbo, kako slovensko skupnost obravnavajo in opredeljujejo slovenske državne oblasti, a tudi kako se z leti in novimi generacijami razumevanje glasbe in povezovanje z izvornim okoljem spreminjata. Glasbena ustvarjalnost, ki sem jo raziskovala med Slovenkami in Slovenci v Švici, mi je s pomočjo posameznih primerov razkrivala različne vidike: kakšen je bil v določenem obdobju proces ustvarjanja lastnega etničnega prostora, kako so novo okolje in nove okoliščine vzpodbudili glasbeno ustvarjalnost ter aktivno participacijo in kako so posamezniki in skupine z glasbo osmišljali svojo identiteto ter se predstavljali v odnosih do drugih.

Ker je skupnost sestavljena iz posameznikov, sem svojo študijo v precejšnji meri gradila tudi na pripovedih članov slovenske skupnosti, in sicer tistih, ki so bili pomembni za društveno življenje in življenje širše priseljske skupnosti, ter tudi nekaterih drugih, ki so razkrili posebnosti in značilnosti svojih priseljskih poti in s tem osvetlili do sedaj premalo znane vidike. Ob raznih pripovedih (tako v živo kot tudi pisno), s pomočjo objavljenih intervjujev, ob spremljanju družbenih omrežij, zapisov posameznikov pa tudi na podlagi lastne migrantske izkušnje sem zaobjela spoznanja in študijo skušala umestiti v širši okvir etnomuzikoloških spoznanj.

Dinamika migriranja je danes vse hitrejša in intenzivnejša, posledično pa nastajajo tudi številne študije, v katerih želijo avtorji znotraj teoretskega okvira razumeti glasbene

---

<sup>1</sup> Raziskava vključuje tudi Kneževino Lihtenštajn, vendar pa v besedilu zaradi boljše preglednosti praviloma omenjam le Švico.

prakse, ki so enkrat tukaj, drugič tam, korak ali dva pred raziskovanim in zapisanim. Tako sem imela na voljo množico virov in literature, ob tem pa sem spremljala tudi drobne zapise vsakodnevnih zgodb, ki sem jih našla med svojo raziskavo. Prav vsa gradiva, tudi majhne zgodbe in drobni pripetljaji, so me spremljali in zaznamovali tok mojih razmišljanj, ki jih predstavljam tukaj.

V besedilu največkrat uporabim izraz *slovenska skupnost*, ki ga razumem kot zbirno poimenovanje za vse posameznike in posameznice, ki se identificirajo s slovenstvom ter s tem soustvarjajo skupnost. Ta in izraz *Slovenke in Slovenci v Švici* je povezan tudi z izrazom *Slovenke in Slovenci po svetu*, ki ga uporablja Urad vlade za Slovence v zamejstvu in po svetu. Kjer sem presodila, da je umestno, sem uporabila sopomenke izrazov, kot so migrant/migrantka, tudi izseljenec/izseljenka ali preseljeni/preseljena. Priseljenka/priseljenec, emigrantka/emigrant, imigrantka/imigrant, pripadnica/pripadnik diaspore, ekspancija/ekspat razumem kot zelo sorodna poimenovanja podobnega pojava, ki pa so v različnih kontekstih različno razumljeni, včasih tudi z grenkim postkolonialnim priokusom, kot npr. izraz ekspat, s katerim so se identificirali tudi nekateri moji slovenski sogovorniki in sogovornice. V zadnjih letih, predvsem po letu 2015 in povečanem migriranju v Evropo iz neevropskih držav, sta termina migrant ter ekonomski migrant v javnem diskurzu pridobila slabšalni pomen, saj so nekateri želeli te migracije označiti kot nedobrodošle, vsiljene. Sama dojemam, da gre pri vseh tako ali drugače poimenovanih migracijah za podoben pojav, skratka preselitev iz enega prostora v drugega, razlogi pa so raznovrstni, bodisi ekonomski, socialni, politični, okoljski, gospodarski ali osebni.

Izraz izseljenka/izseljenec danes zveni arhaično in ne zajema več preteklega pomena, vendar pa se še vedno uporablja. Izraz zdomka/zdomec se ne uporablja več, saj se sodobne selitve ne obravnavajo več kot zdomstvo in izseljenstvo. Izraza sta namreč razlikovala med tistimi, ki se bodo po določenem času vrnili v svojo izvorno domovino, Slovenijo oz. v preteklosti v Jugoslavijo, ter tistimi, ki se ne nameravajo vrniti. Danes je seljenje nekaj bolj vsakdanjega, nov, razširjen evropski prostor teži k večji pretočnosti in povezanju, k transnacionalnim migracijam, številni študijski programi in štipendijske sheme spodbujajo študentke in študente k pridobivanju znanja na drugih evropskih, a tudi zunajevropskih izobraževalnih ustanovah. Poleg tega globalna multinacionalna podjetja zaposlujejo strokovnjake iz različnih krajev, kar pogojuje tudi pripravljenost posameznika oz. družine na selitev. Tako je selitev pogosto posledica boljše karijerne orientacije posameznikov ali finančnega izboljšanja, še vedno pa so posamezniki vanjo včasih tudi prisiljeni zaradi nezaposljivosti v Sloveniji.

Vloga izvorne države pri preseljevanju je danes drugačna, kot je bila v preteklosti. Danes ljudje ob odločitvi za migriranje večinoma dopuščajo možnost vrnitve v izvorno državo, ki pa ni nujna, dopuščajo tudi možnost ponovnega oz. nadaljnega migriranja ali možnost krožnega migriranja, če bi se za to pokazala priložnost. Tudi zato izraza

izseljenec in zdomec ne označujeta več pojavnosti sodobnega migriranja. Obenem v preteklosti ustrezni izrazi težko opisujejo drugo in vse nadaljnje generacije teh, ki se sicer lahko identificirajo (tudi) s slovenstvom, vendar so državljani nove države, v tem primeru Švice, v kateri so se rodili, in torej čutijo nacionalno pripadnost z rodno (neslovensko) državo, kjer so »doma«. Ko govorimo o primeru Švice, je pomembno tudi dejstvo, da se v Švici, kjer so rojeni ali akulturirani priseljeni iz Slovenije, državljanstvo enači z nacionalnostjo.

Izraz skupnost in njeni člani ter članice torej najbolje zajema polje preseljenih, izseljenih ali začasno bivajočih v tuji deželi,<sup>2</sup> ki se tako kot moji sogovorniki in sogovornice identificirajo (tudi) s slovenstvom, prav tako poimenovanja pojava migracij in njegove izpeljanke dobro označujejo pojave, s katerimi sem se ukvarjala, saj beseda izhaja iz latinske besede »migratio«, kar pomeni premikanje (Gombač 2005: 15), in prav to me v povezavi z glasbo zanima.

V besedilu sem na nekaterih mestih uporabila žensko in moško slovnično obliko, kjer sem presodila, da bi bilo besedilo s tem preveč obremenjeno, pa sem uporabila nevtralno moško obliko, čeprav se mi zdi neizključevanje žensk bistvenega pomena, saj se iz Slovenije preseljujejo tako moški kot ženske. Pretežno moško obliko sem uporabljala pri obravnavi glasbenikov, saj sem se pri raziskavi v polju popularne glasbe srečevala le z instrumentalisti, kajti instrumentalna popularnoglasbena produkcija v izseljenstvu, ki sem jo obravnavala, je bila do nedavnega skoraj izključno moška dejavnost, medtem ko so v umetnostni glasbi bile navzoče tudi ženske.

## Migracije in glasba v etnomuzikologiji

Kulturni stiki, selitve, prehajanje in prevzemanje glasbil, prenašanje različnih glasbenih praks med ljudstvi in recipročno vplivanje na razvoj glasbenih krajin so bili vedno predmet zanimanja etnomuzikologije (Sachs 1940; Nettl 1965; Seeger 1987: 58; Gratzner idr. 2023) in tudi njene predhodnice – primerjalne muzikologije. Raziskave glasbe so vedno poudarjale, da je glasba tako »kot vse oblike zvoka po svoji naravi mobilna« in da ta »mobilnost vključuje tudi gibanje ljudi in glasbo, ki jo prinašajo s seboj« (Connell in Gisbon 2003: 45). V starejši etnomuzikološki literaturi je najti nekaj zapisov o preobrazbah v glasbi,

---

<sup>2</sup> Omeniti je treba tudi začasno napotene v tujino, kot so razni strokovnjaki in strokovnjakinje, diplomati in diplomatke, učitelji in učiteljice ter pastoralni delavci in delavke (npr. duhovniki, redovniki in redovnice), ki na podlagi delovnih pogojev določeno obdobje delajo v drugi deželi.

ki so povezane z zunanjimi dejavniki in kulturnimi stiki (npr. Merriam 2000),<sup>3</sup> vendar so bile raziskave, usmerjene v preučevanje glasbe med migriranjem in med migrantskimi skupnostmi, zanemarljivo zastopane še globoko v 20. stoletje.

Etnomuzikologi in folkloristi zahodnoevropskega in severnoameriškega kulturnega prostora so iskali in dokumentirali predvsem v nova okolja prinesene glasbene tradicije.<sup>4</sup> Podobno raziskovalno prakso so imeli tudi v vzhodnoevropskem prostoru, kjer so dokumentirane glasbene tradicijske prakse v veliki meri služile potrjevanju nacionalnih in etničnih samobitnosti. Etnomuzikologija je bila dolgo zvesta pogledom, ki so bili usmerjeni v raziskovanje »preprostih« in »avtentičnih« glasbenih oblik, nanklonjena je bila nazoru o homogenosti kot opredeljujoči lastnosti kulture in tudi glasbe. Te ideje so zaznamovale tudi začetna raziskovanja v etnomuzikologiji, saj je hitela z dokumentiranjem tradicionalnih glasbenih oblik in opozarjala, da preti »velika nevarnost, da bo hitro širjenje evropske kulture uničilo preostale sledi etničnega petja in govora. Ohraniti moramo vse, kar je mogoče ohraniti« (Hornbostel 1975: 270). Ti nazori so živeli še dolgo v 20. stoletju. Migriranje je bilo razumljeno kot nekaj dokončnega, nekaj, kar ne dopušča nadaljevanja in vzpostavljanja novih povezav med starim in novim okoljem. Dejstva, da se bodo ljudje vračali in imeli medsebojne stike, tudi kulturne, raziskovalci takrat niso upoštevali.

Dokumentiranje glasbe je sledilo načelu dokumentiranja prenesenih homogenih stvaritev tradicijske glasbe iz izvornega okolja, ki se ponovno vzpostavi v novem okolju kot popredmeten kulturni paket. Predvideni sta bili dve možnosti nadaljnega življenja glasbe priseljenih: po prvi naj bi se glasbene prvine nespremenjene prenašale na generacije, rojene v novem okolju, se ohranjale in variirale znotraj prinesenega zvočnega materiala; po drugi pa naj bi prinesene tradicijske glasbe zaradi zanemarjanja sčasoma izginile in se v procesu akulturacije in asimilacije preseljenih izgubile (Nettl 1978). Ljudstvo je bilo takrat razumljeno kot homogena, preprosta skupnost, ki naj bi tudi ob migracijah in v diaspori nadaljevala s prakticiranjem enotne »avtentične« tradicijske glasbe. Predstava o nadaljevanju avtentičnosti v novem okolju je vedno naletela na podporo, tako v novih kot v starih okoljih, tako moralno kot tudi finančno, npr. v oblikah raznih glasbenih in plesnih festivalov, ki so bili razumljeni kot enotna glasbena deskripcija dežel, iz katerih so priseljenci prihajali. Prostora za kozmopolitstvo ter individualnost glasbenikov in glasbenih skupin v takratnem razumevanju preseljenih ni bilo (Zheng 2010: 16).

<sup>3</sup> Širjenje kulturnih elementov iz domnevnih centrov je bila pogosta tema že v preteklosti etnomuzikologije, npr. v teoriji primerjalne muzikologije in v teoriji kulturnih krogov (nem. Kulturkreislehre), ki se je razvila v začetku 20. stoletja in je domnevala, da se sicer statična kultura iz centra širi prav z migracijami (Schneider 1976).

<sup>4</sup> V ZDA so tako raziskovali pretežno le v priseljenjskih, predvsem evropskih skupnostih (Zheng 2010: 15).

Ko se je začela etnomuzikološka pozornost z okolja tradicije, stalnosti in trdnih skupnosti pretežno ruralnega okolja usmerjati v urbane prostore, se je razumevanje glasbe in migracij postopoma širilo (Ramnarine 2007a; Reyes 2015). Začela so se opazovanja manjšinskih skupnosti, sprememb v tradicijskih glasbah, ki niso bile več stare in nespremenjene in naj bi se jih moderni svet še ne dotaknil (Nettl 1978). Začel se je razvijati diskurz »potujočih kultur« (Clifford 1992: 96–116), »glasbe na poti« ter »prostoro, ki jih ustvarja glasba« (Stokes 1994: 114; Cohen 1998: 442–444). Študije glasbe so se začele posvečati kroženju raznih glasbenih vplivov, opazovanju procesov, ki jih pogojujejo migracije, obravnavanju odnosov med etničnim in urbanim, spremembam sloga in družbenega konteksta v tradicionalnih glasbenih praksah ter vplivom modernosti. Razvijati so se začele nove vizije raziskav, ki so našle svoje mesto »pred domačim pragom«, v urbanem okolju in se začele osredotočati na etnično in družbeno mešana okolja mest ter predmestij, kjer so živele manjšinske skupnosti (Nettl 1978).

Etnomuzikološke in druge publikacije so začele utemeljevati nov pogled raziskovanja, v katerega si je pot utrl tudi pojem urbane etnomuzikologije. Adelaida Reyes je v svojih zgodnjih raziskavah pionirsko usmerila pozornost na urbana okolja; opredelila jih je kot kraje prvih postojank priseljencev in s tem tudi njihove »etnične glasbe« ter opozorila na zapleteno mrežo inštitucij in posameznikov, ki se povezujejo in sodelujejo v globalnem omrežju množičnih komunikacij (1979). Priznanje urbanega prostora kot etnomuzikološkega polja je odprlo novo vizijo raziskovanja glasbe in migracij v kompleksni družbi. Še zlasti izrazito je to postalo po letu 1980, ko se je izkazalo, da lahko glasbene študije na več načinov osvetlijo procese, povezane z migriranjem in diasporizacijo. Ob teoriji kulturnega kontakta (Merriam 2000; Nettle 2015), ki je razkrila, da se glasbene prakse v sobivanju z novimi kulturami recipročno spreminjajo, je sledilo tudi spoznanje, da se glasbena ustvarjalnost lahko razvija samostojno, nepovezano z izvornimi deželami in da prenesene glasbene oblike nadaljujejo svojo samostojno pot (Meyn idr. 2023).

V raziskovanju glasbenih dogajanj danes in v preteklosti se je fokus premaknil z nacionalne pripadnosti na mobilnost, saj ta vključuje gibanje ljudi, idej in zvokov ter ustvarja transnacionalne mreže, ki oblikujejo nove glasbene identitete (Meyn idr. 2023). V znanstvenem diskurzu so se začeli uporabljati izrazi, kot so glasbena sinteza, glasbeni sinkretizem, transkulturacija, hibridizacija, ki so nadgradili in sčasoma vse bolj nadomestili prejšnje mišljenje o glasbenem purizmu in tradiciji (Kartomi 1981: 227–249). Študije so od 80. let naprej začele osvetljevati pretekle migracije in njene učinke na oblikovanje glasbenih krajin, spremljale so migracijske poti glasbenikov iz ruralnih v urbana središča, začela so se razglabljanja o vlogi etnomuzikologov v diaspornih skupnostih (Bohman 1984; Turino 1988; Erlmann 1990; Shelemay Kaufman 1997; Ramnarine 2007a).

Še odločnejše korake v raziskovanju migracij je etnomuzikologija naredila v 90. letih, v času, ko se je v splošnem družbenem diskurzu dodatno utrdilo zavedanje možnosti

skupnega sobivanja kulturnih razlik. Predvsem v industrijsko in gospodarsko močnejših, razvitejših in bogatejših državah so se vse bolj soočali z vedno pestrejšo etnično sestavo prebivalstva. Etnična identiteta je ostajala ponavljajoča se tema v razpravah o migracijah in glasbi, ki je vedno znova aktualizirala vprašanja: kako spodbuditi vključenost priseljenih v novo okolje; kaj vpliva na izoliranje skupnosti; kakšno vlogo ima pri tem za posamično priseljenko skupnost v novem okolju dostop do lastne kulture; koliko kulture potrebuje posamezna priseljena skupnost; ali prakticiranje glasbe izvirne dežele krepi dialog z novim okoljem ali ga zavira itn.

Državne politike so začele iskati primernejše strategije za boljše in uspešnejše vključevanje priseljenkih skupin v večinsko okolje (Vertovec 2010; Goldin idr. 2011; Castles in Miller 2014). Politika reševanja vprašanja integracije se je s časom spreminjala, diskusije o tem, ali večja kohezija med diaspornimi skupnostmi oddaljuje skupnosti od večinske družbe ali spodbuja odnose in izmenjavo z njo, pa še vedno potekajo (Erol 2012; Lidskog 2016: 23; Taylor 1991; Stokes 1994). Od 90. let naprej so raziskovalci odkrivali nova razmerja med glasbo in identiteto, ugotavljali, kako doseči socialno kohezijo med različnimi skupinami ter kakšna je vloga glasbe pri tem. Aktualna je postala tema multikulturalnosti, koncept spremenljivosti kulture in identitet; slednja postaja prav z migriranjem še bolj izpostavljena s tem, ko se nenehno vzpostavlja v dialogu z novim in večinskim okoljem, to okolje pa diasporne skupnosti želeno ali pa (velikokrat) neželeno identiteto pripiše.

Raziskovanje etničnih identitet je od zadnjega desetletja 20. stoletja naprej iz iskanja pretežno tradicionalnih oblik, ki so določale kategorije etničnosti, prešlo tudi v raziskovanje novih oblik ustvarjalnosti, ki jih sprožajo migracije in jih posamezniki ter skupnosti uporabljajo za orientiranje v novem okolju. Raziskave so v tem času izzvale tudi kulturni nacionalizem, saj so razkrile, da je nova ustvarjalnost manjšinskih skupnosti precej zapletena in lahko presega nacionalne in etnične pripadnosti; lahko torej ustvari neko novo glasbeno ustvarjalnost, ki še ni (etno)muzikološko umeščena, saj presega obstoječe kategorije nacionalne in etnične pripadnosti ter odpira prostor za postnacionalne, hibridne identitete (npr. Gilroy 1993; Turino 2000; Nielsen in Vallejo 2022).

V zvezi z migracijami in migracijsko kulturo se je razvijalo tudi razumevanje diaspore – od zgodovinskega pojmovanja prisilno razseljenih oseb (Safran 1991; Clifford 1994) vse do spoznanja, da se sicer migranti prilagodijo, hkrati pa so še vedno deloma odtujeni ter kulturno in čustveno še vedno vezani na izvorno okolje (Brubaker 2005). Ob novih raziskavah je postalo pomembno spoznanje, kako se oblikujejo novi, večplastni identitetni konstrukti (Safran 2004), ko se v novem okolju z vključevanjem nove kulture oblikujejo nove ideje, novi življenjski slogi in nove vrednote. Upoštevati se je začelo, da je identiteta mobilna, da gre za proces in ne nekaj nespremenljivega (Frith 1996: 109) ter da je pri vsakem posamezniku diasporna identiteta le ena od njegovih identitet. V raziskovanje migracij je vstopilo opazovanje povezovanja transnacionalnih migracij, ki prinašajo

deteritorializacijo, torej drugačno dojemanje državljanstva, nacionalnosti in etničnosti. Aktualno je postalo spoznanje, da meja med kulturami ni ena in edina, temveč je vedno v vlogi redefiniranja in sprotnega pogajanja ter vključuje več hkratnih pripadnosti in tudi lojalnosti. Pri tem je glasba tista, ki je pomembna za oblikovanje posameznikove in družbene identitete in ne izraža ter ohranja zgolj že obstoječe identitete, zagotavlja namreč tudi vire za pogajanja, ustvarjanje in oblikovanje novih identitet (Stokes 2004; Pettan 2021).

V zadnjem desetletju 20. stoletja so politični premiki v Vzhodni Evropi povzročili spremembe družbenih sistemov, stare državne tvorbe so razpadale, nastale so nove države. Državni in politični dogodki so sprožili migriranja bodisi zaradi boljših gospodarskih priložnosti, vojn, političnega preganjanja ali drugih vzrokov, ki so posameznike pognali v svet, z njimi pa tudi njihove glasbe. Mobilnost ljudi in s tem glasbe je vedno oblikovala raznovrstne glasbene izraze, kar je vzpodbudilo začetke sistematičnega raziskovanja in znanstvenega diskurza o glasbi in migracijah. Te je vzpostavila leta 2000 v Ljubljani ustanovljena študijska skupina za glasbo in manjšine pri Mednarodnem združenju za tradicijsko glasbo<sup>5</sup> (v nadaljevanju ICTM) (Pettan idr. 2001). V študijski skupini se še danes obravnava področje glasbe in najrazličnejših manjšin, kot so manjšinske identitete v glasbi in plesu, raziskovalne tradicije in kulturne politike (prav tam), identitete obmejnih območij, verske identitete in migracije (Czekanowska in Lechleitner 2004), emski in etski pogledi na manjšine, večplastne identitete, marginalizacija in podajanje moči (Ceribašič in Haskell 2006), hibridnost, odnosi med manjšinami, rasa, razred in spol (Statelova idr. 2008), Romi, mediji in trg dela, vpliv kulturnih politik na ohranjanje glasbe in plesa pri manjšinah (Jurková in Bidgood 2009), vzgoja in izobraževanje, ohranjanje skupnosti (Hemetek 2012), nacionalizmi pri manjšinah, predstavitve manjšin v filmih (Hemetek idr. 2014), lokalni jeziki in manjšine znotraj manjšin (Defrance 2019; nav. po Pettan 2021: 11) in glasbeno ustvarjanje med marginaliziranimi posamezniki in skupnostmi (Hemetek idr. 2021).

Etnomuzikološka raziskovanja tega časa je pomembno zaznamoval tudi tehnični razvoj, ki je vplival na nove glasbene produkcije in ustvarjal vse bolj pestro kulturno raznolikost. Etnomuzikološka teorija se je začela povezovati z globalizacijskimi teorijami, da bi lažje razumela nove izraze nastajajočih glasb (Pegg idr. 2001; Krüger in Trandafioiu 2014; Taylor 2020). Tehnični razvoj pa ni zaznamoval glasbe le v zadnjih desetletjih, temveč v celotnem stoletju. Tako so npr. svojo kontekstualizacijo doživeli posnetki gramofonskih plošč z 78 o/min, ki so nastajali pretežno med evropskimi priseljenci v ZDA konec 19. in v začetku 20. stoletja (Stokes 2000: 3; Kunej in Kunej 2016). Posneti niso bili z namenom raziskovanja, beleženja ali arhiviranja glasbene ustvarjalnosti priseljenih,

---

<sup>5</sup> Od leta 2023 se organizacija imenuje International Council for Traditions of Music and Dance.

temveč v komercialne namene, kot produkt kulturne industrije »trženja glasbe prek kraja in trženje kraja prek glasbe« (Connell in Gibson 2003: 46).

Preučevanje raznih manjšin, znotraj teh tudi priseljenjskih, je po letu 2000 postalo vse bolj tista kategorija, ki so jo etnomuzikološka raziskovanja obravnavala teoretsko in metodološko (Rice 2017: 240–242), k čemur pa jo je spodbudila tudi nova doba, ki je »dejansko doba beguncev, razseljenih oseb, množičnega priseljevanja« (Said 2002: 174).

Zaradi selitev, soočanja z novimi okolji in kulturami ter zaradi globalizacijskih procesov priseljenci in njihove glasbe ustvarjajo nove hibridne oblike, ki nastajajo med novimi različnimi identitetami, te pa so izpogajane med diasporizacijo in novimi pripadnostmi, ki jih sprejemajo v novem okolju. Zato se je v etnomuzikoloških raziskavah etnografska pozornost usmerila v iskanje odgovorov, ki presegajo konceptualni model »zabojnika« (Kiwan in Meinhof 2011: 6), po katerem so priseljenci nosilci izključno nacionalne identitete izvirne države in so kot »mozaiki« jasno definiranih skupin (Lundberg idr. 2003: 41; Ceribašič 2007: 21; Ramnarine 2007a: 10). Začelo se je upoštevati transkulturnost, razumljeno kot nadgradnja »zavesti o sobivanju različnih kultur znotraj države (multikulturnost) in zavesti o njihovih medsebojnih interakcijah (interkulturnost)« (Pettan 2021: 8).

Glasba je postala prepoznana kot oblika, ki lahko dobiva neskončne različice lokalnih posebnosti, medtem ko se kot kulturna oblika vse manj opira le na nacionalne temelje in je vse manj stalna, predvidljiva oblika skupne, nacionalne ali etnične pripadnosti. Za razumevanje prostorov, novih meja in razmerij med kulturami so postala uporabna tudi drugačna, nova razumevanja in opredelitve oblikovanja kulturnih krajin.<sup>6</sup> Raziskovalci so glasbo prepoznali kot uporabno izrazno sredstvo za iskanje, uresničevanje in predstavljanje samopodobe v hibridni obliki, ki je lahko prilagojena različnim življenjskim situacijam. Ena teh je situacija v migracijskem procesu – samozavedanje, da posameznik ne pripada niti izvornemu niti novemu prostoru, temveč nekam vmes, kar preseljeni pogosto opisujejo, da »gredo od doma domov«. V migracijskem procesu se torej ustvarja nov prostor, glasba pa lahko služi za iskanje tega vmesnega prostora.

V novem tisočletju je etnomuzikologija vse bolj opazovala transnacionalna gibanja prebivalcev, kar je postalo »teren« pred domačimi vrati in izziv za nove teoretske paradigme. Priseljenjski predeli globalnih mest in posamezniki, živeči v urbanih okoljih, so postali osrednje očišče, in sicer kot središče raznolikosti in multikulturnosti, opremljene z raznovrstno glasbo, ki spremlja živahno družabno življenje (Born in Hesmondhalgh 2000; Connel in Gibson 2003; Stokes 2012). Gibanje in migracija sčasoma nista bila več razumljena kot enkratni življenjski dogodek, ampak kot paradigmatično postmoderno

<sup>6</sup> V 90. letih je bila zelo vplivna študija Marka Slobina, ki je, oprta na Appaduraijeve krajine, predstavila modele, kako razdrobljeni, transnacionalno povezani priseljenci vplivajo drug na drugega v okolju, kjer živijo in delujejo, vplivajo pa tudi na spreminjanje širšega sistema. (Slobin 1992: 4–37)

stanje, ki postavlja pod vprašaj utemeljenost kulture in njen razvoj na enem, zamejenem območju. Študije so začele upoštevati tudi dejstvo, da migranti niso izključno nosilci svoje nacionalne ali etnične identitete (Glick Schiller idr. 2006), pač pa je ta le ena od identitet, ki jo včasih uporabljajo, včasih ne, včasih pa jim je v novem okolju tudi pripisana.

Raziskave so začele upoštevati tudi, da se nekateri ne enačijo z etnično, toda z neko drugo identiteto, denimo s poklicno (Pettan 2021: 17–19). Namesto procesov asimilacije so raziskovalci začeli opazovati procese, ki nastajajo ob srečevanju z Drugimi in ustvarjajo razširjen jaz, ki se nato znova srečuje z Drugimi in nadaljuje proces (npr. Clausen idr. 2009). Prav tako glasbene izkušnje oblikujejo identiteto skozi čas, prostor in interakcijo, kar odpira prostor za dinamične, relacijske oblike jaza (Rice 2003, 2014). Tudi stiki med različnimi diaspornimi skupnostmi recipročno vplivajo na glasbeno podobo diaspornih skupin, ki jih nekatere skupine prevzemajo kot izrazno obliko kulturne identitete (Pegg idr. 2001). Glasba ne povezuje samo članov iste skupnosti, temveč tudi prestopa meje med družbenimi identitetami in oblikuje nove (Stokes 1994; Post 2006; Pettan in Titon 2015). Študije so tako vse bolj preučevale pomen konteksta glasbe v diaspornem položaju in v kolektivnem spominu migrantskih skupnosti in posameznikov (Stokes 2020).

Raziskave glasbe migracij so sčasoma po obsegu presegle študije tradicij. Etnomuzikologi so začeli preučevati kulturne prakse skupnosti, katerih življenjski slog je v preteklosti pogosto vključeval premikanje med različnimi prostori (npr. Romov, Silverman 1996, 2012; Heinschink in Hemetek 1994; Hemetek 2009; Pettan 2011), prostovoljnih, največkrat ekonomskih preseljencev in beguncev (Reyes-Schramm 1989<sup>7</sup>; Giuriati 2005). Raziskave so v drugem desetletju 21. stoletja začele upoštevati, da gibanje ne pomeni le stalnih selitev in naselitev, kajti zajema tudi krajša gibanja posameznikov in skupin, ki nastajajo npr. ob romanjih ali turizmu (Krüger in Trandafoiu 2014; Bohlman 2013). Raziskovalci so začeli opazovati kroženje novih glasbenih oblik v novem okolju, beležiti hibridnosti (Tschernokoshewa 2008), oblikovanje transnacionalnih in transkulturnih zavezništov (Kiwan in Meinhof 2011).

Glasba lahko krepí pripadnost in identiteto, hkrati pa ju lahko destabilizira, ko repertoar dopolnjuje ali nadomešča z novimi gradivi (Rice 2007; Lidskog 2016), prav tako se lahko glasba uporablja tudi za krepitev razlik in vračanje nacionalne ali etnične pripadnosti kot dela obrambnega odziva na zaznano grožnjo priseljavanja (Turino 2000). Obravnavanje manjšin in migracij se je od 90. let vse bolj prepletalo z aktivizmom in aplikativno etnomuzikologijo, tudi zaradi vse bolj perečega porasta ksenofobnega in rasističnega odnosa do priseljenjskih skupnosti. Takrat je postala prepoznana kot družbeno-kulturna praksa, ki razkriva naravo družbenih odnosov v večkulturnih družbah

---

<sup>7</sup> Etnomuzikologinja Adeleida Reyes-Schramm, ki je preučevala glasbo vietnamskih beguncev v New Jerseyju, je določila ključna vprašanja in metodološke izzive pri raziskovanju prisilnih migracij (Reyes-Schramm 1989).

na ravni vsakodnevnih izkušenj v trenutku, ko pridejo v stik različne kulturne skupine, in je pokazatelj narave sodobnih večkulturnih odnosov (Clayton 2015).

Ob vsem naštetem pa raziskave niso opustile opazovanja izvornih okolij in tradicijskih kultur preseljenih. Ti dve temi sta (še vedno) pomembni za razvoj posameznikov in skupnosti, še posebno v novem okolju, kjer se skozi kulturni proces (Hall 1996) vedno znova vzpostavljajo identiteta pogajanja. Danes, v postglobalnem času etnična glasba izvornega okolja še vedno uresničuje potrebe priseljencev po izražanju.

## O identiteti, glasbi in ljudeh na poti

Identiteta je bila eno ključnih vprašanj mojega raziskovanja, ki je vedno znova vzniknilo že ob vsakokratnem pogovoru s sogovorniki, ki živijo »na tujem«. To razumem tudi kot ponavljajoče se vprašanje o selitvah, ki se pri posamezniku vzpostavlja že ob manjših migracijah znotraj države, regije in postane tem bolj aktualno pri preselitvah v bolj oddaljena okolja, v okolja z drugim jezikom in drugo kulturo, v drugo državo z drugačno politično ureditvijo ali z drugačnim pojmovanjem nacionalnosti. Identiteta, predvsem etnična, je ob pojavu migracij ponavljajoča se tema tudi za države oz. prostore priseljenstva, ki urejajo migracijsko politiko in od vsake posamezne države je odvisno, kakšen prostor politika države namenja migrantom, koliko in kakšne integracijske programe vzpostavlja in kakšni so cilji teh programov. Migracije odpirajo vprašanja, kot so: vključevanje in sodelovanje migrantov v novi družbi, integracija, občutek pripadnosti, pravičnost, enakopravnost in spodbujanje socialne kohezije, izpostavljenost sovražnemu govoru in marginalizaciji. S tem je povezano vprašanje o tem, koliko svoje (izvirne) kulture potrebuje na novo priseljena manjšinska etnična skupnost in ali sama lahko pripomore k boljši vključitvi v nov družbeni prostor ali nasprotno – prispeva k lastni izolaciji.

Novi izzivi, ki jih spodbujajo vprašanja o razumevanju migracij v družbi, je etnomuzikologijo vodilo do ponovnega preučevanja vloge glasbe pri oblikovanju identitete in k temu, da razišče, kako migracije spreminjajo pomene posameznikov in družb, kako tudi novonastale situacije v procesu migriranja spreminjajo glasbo. Postavlja se tudi vprašanje, kako se z migracijskimi procesi spreminja razumevanje krajev in kako se krepijo ali mehčajo na novo ustvarjene meje in razlikovanja med »nami« in »vami«, »med Zahodom in njegovimi Drugimi« (Krüger in Trandafoiu 2014: 15). Identiteta je v zadnjih desetletjih postala pomembna tema raziskav in eden najpomembnejših elementov »večine glasbenih etnografij« (Rice 2007: 19–20). Gre za temo, ki obravnava, kakšno vlogo ima glasba kot medij pri izražanju, oblikovanju in simboliziranju identitete. Raziskovalci

se vprašanju identitete posvečajo vse bolj intenzivno od 80. let naprej,<sup>8</sup> kar razkriva veliko aktualnost tega pojma.

Zanimanje za identiteto je produkt modernosti in vpet zlasti v zahodni miselnosti. Kaj identiteta sploh je, lahko z nekaj besedami označimo kot občutek kontinuitete in enakosti ter hkrati razlikovanje od drugih (Coulmas 2019: 2). S pomočjo osredotočenosti na delovanje posameznika je mogoče opazovati tudi mobilnost ljudi, bodisi znotraj lastnega okolja bodisi v novih prostorih, kjer vnovič oblikujejo osebne identitete ter se vključujejo in tvorijo tudi nove družbene identitete (Rice 2014: 39).

Pojmovanje identitete se je v 20. stoletju razvijalo postopoma, tako v etnomuzikologiji kot v vedah, s katerimi etnomuzikologija največkrat sodeluje in jih vključuje pri raziskovanju. Prvotno se je v etnomuzikologiji identiteto obravnavalo kot esencialistično kategorijo, ki je veljala za nekaj primordialnega in homogenega, danega znotraj etnične ali katere druge skupnosti, za nekaj brezčasnega in nespremenljivega. Identiteta je bila razumljena v okviru pojmovanja sveta, sestavljenega iz ločenih skupnosti ljudstev, ki neodvisno drugo od drugega samoniklo razvijajo in nadaljujejo svojo kulturo. Znotraj tega so etnografske študije preučevale različne vidike kulture, kako živijo nespremenjeno in prehajajo iz generacije v generacijo. Konec 60. let se je pogled na skupnosti, posameznika in identiteto počasi začel spreminjati, saj staro razumevanje ni več ustrezalo situaciji »na terenu«. Preteklo razumevanje je zamenjal konstruktivistični pogled na identiteto (Rice 2007: 20); ta je začel nadomeščati razumevanje identitete znotraj zamejenih entitet in etničnosti kot primordialnih vezi ter začel v ospredje postavljati oblikovanje identitet, ki nastajajo s stiki z drugimi: z drugimi posamezniki, ljudstvi, skupnostmi in družbami.

Nov čas in z njim povezana vse večja mobilnost (potovanja, selitve, premiki gospodarstev, turizem in nazadnje še virtualna povezanost) so postavili bolj tradicionalno razumevanje nacionalnih, etničnih, kulturnih in drugih identitet v povsem novo pozicijo. V novih življenjskih situacijah vedno znova nastajajo razlike in prav zaznavanje razlik ima ključno vlogo pri pripisovanju identitete (Barth 1969; Reyes 2015: 106). V novem okolju se na podlagi različnih identitet (etničnih in drugih) oblikujejo skupine, ki se razvijajo in pogajajo v odnosih z večinskim okoljem ter z drugimi skupinami v okolju preselitve. Odnosi, ki se vzpostavljajo med skupinami, pa oblikujejo identitete in določajo, kakšne bodo meje med skupnostmi, do katere mere bodo skupnosti odprte, kako prepustne oz. zaprte bodo (Coulmas 2019: 30). Ob spremljanju hitrega nastajanja novih skupnosti in novih identitet se je sčasoma uveljavilo spoznanje, da sta etničnost in kulturna identiteta spremenljivi – pa ne zgolj identiteta teh, ki se premikajo, selijo, temveč tudi tistih, med katerimi priseljeni živijo. Kljub prvotnemu strahu pred

---

<sup>8</sup> Timothy Rice navaja kot prvi članek o glasbi in identiteti članek Christopherja A. Watermana »I'm a Leader, Not a Boss': Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria« iz leta 1982 v reviji *Ethnomusicology* (Rice 2007: 19).

izginjanjem in stapljanjem lokalnih, tradicionalnih, »starih« glasbenih praks s tistimi v novem okolju in s splošnimi, globalnimi pojavi, pa se homogenizacija v takšnem obsegu ni zgodila in tudi videti ni, da bi jo »vihar globalizacije potegnil vase« (nav. delo: 29). Razkrila se je nova, največkrat pozitivno naravnana plat vse bolj povezanega sveta, saj človeška skupnost še nikoli ni imela tolikšne možnosti »izmenjave in souporabe vrednot, znanja in simbolnih praks, vključno z [uporabo vseh svetovnih] glasbenih [praks]« (Giannattasio in Giuriati 2017: 20).

V postmoderini se je razumevanje identitete spremenilo in »je danes v zahodni kulturi običajno, da se posamezniki opredeljujejo ne le na bolj zapletene načine kot v preteklosti, temveč na več načinov, pri čemer je 'identiteta' glavna opisna ideologija tega ekspanzivnega individualizma« (Taylor 2014: 319; Hall 1996; Bauman 2004). Razlikuje se tudi razumevanje skupnostne in individualne identitete v povezavi z glasbo: posameznik ima namreč lahko več glasbenih identitet, ki nastanejo pod vplivom njegove subjektivizacije in socializacije z različnimi glasbami, to pa mu omogoča tudi spreminjajočo se glasbeno identifikacijo. Slednje je še posebno pomembno, saj posamezniku omogoča individualno glasbeno delovanje (Born in Hesmondhalgh 2000: 32) in se tako lahko vključuje v kolektivne glasbene identitete oz. jih s tem tudi oblikuje.

K novim razsežnostim oblikovanja identitete prispevajo tudi vse dostopnejše možnosti za različne vrste mobilnosti. V zadnjih desetletjih se je okrepila predstava o identiteti, ki je vse bolj razumljena kot nekaj, kar lahko posameznik izbere in konstruira, spreminja, sestavlja, pomembni pa so tudi elementi, ki jih posamezniku pripiše okolje, v katerem živi (Barth 1969; Stokes 1994; Bohlman 2011). Da bi priseljska skupnost v določeni družbi preživela, jo mora večinska družba sprejeti in ji dodeliti etničnost kot statusno kategorijo. Odločilna dejavnika pri oblikovanju etničnih identitet v novem okolju sta prav uspešno samoopredeljevanje in pozitivno pripisovanje okolice (Coulmas 2019: 33; Shelemay 2022: 185).

## Glasba v izkušnji diaspore

Raziskovanje glasbe preseljencev, ki so zaradi različnih okoliščin prišli v novo okolje in tam vzpostavili novo družbeno in tudi glasbeno življenje, je navadno povezano z manjšinskimi skupnostmi. Z njimi sem se ukvarjala, ko sem opazovala in raziskovala načine, kako so se posamezniki v novem okolju združevali na podlagi iste etnične in nacionalne pripadnosti, nato pa na tej osnovi ustvarili slovensko skupnost v Švici. Zanimalo me je, na kakšen način se je posameznik v tujini čutil del manjšinske skupnosti in kakšno vlogo je imela pri tem glasba kot tisti simbolni element, ki pripomore k oblikovanju in določanju

skupnosti. Zanimali so me tisti zvočni simboli, glasbene prakse in dogodki, ki so bili za priseljene posameznike dovolj pomembni za ustvarjanje in doživljanje določene manjšinske (v tem primeru etnične) skupnosti.

Izvorni prostor se določa s pomočjo ideje o prostoru, kjer vladajo določene skupne vrednote; te vrednote vzdržujejo skupnost (Anderson 1983; Smith 1991) in skupno zavest, ki je nastala na podlagi skupne preteklosti in porekla ter strnjene in dolgotrajnega skupnega bivanja pripadnikov skupnosti. Ti dejavniki se lahko v obliki določenih, zamišljenih in dogovorjenih simbolov (v našem primeru glasbenih) spet vzpostavijo v novem okolju, in sicer na podlagi predstave (Cohen 1985: 108; Turino 2008; Shelemay 2022) posameznikov, kako naj bi takšna skupnost in njena tradicija izgledala. To je lahko tudi zamišljena tradicija, ki je v skupnosti na neki ravni dogovorjena in sprejeta kot »prava« in razumljena kot vez s skupno preteklostjo, pri čemer je glasba lahko uporabljena kot sredstvo za vsebinsko zamejitev neke tradicije v zgodovini (Hobsbawn in Ranger 1983). Pri selitvi v novo okolje se vzpostavi tudi nova faza socializacije, pri čemer je »prava« glasba lahko pomemben dejavnik, ki pa mora vsebovati dovolj kohezivne moči in primerno vsebino, da ima sposobnost mobilizirati dovolj veliko število ljudi, pripravljenih svoj prosti čas, energijo in tudi sredstva uporabljati za oblikovanje nove skupnosti. Da pa je ta dogajanja sploh mogoče opredeliti, je treba najprej opredeliti, kaj skupnost sploh je. Čeprav je skupnost temeljni pojem v migracijskih študijah, pa obstaja v številnih različicah in pojmovanjih človeške kolektivnosti in ga je zelo težko postaviti v zadovoljivo teoretično opredelitev (Shelemay 2011: 364; Turino 2008: 1–3; Small 1998: 9).

Dolgo je veljalo, da so skupnosti in posamezniki v njih prepoznani z razmeroma stabilnimi identitetami, tradicijami, kulturnimi lastnostmi, praksami, ki jih je mogoče zbrati, kartirati in objektivizirati (Connel in Gybson 2003: 117). Od druge polovice 20. stoletja naprej so se razvili novi pogledi na skupnosti v sedanosti in preteklosti. Nastajali so na podlagi etnografskih raziskav, ki so razkrile, da so skupnosti zamišljene, konstruirane in rekonstruirane v stalnih človeških odnosih, včasih pa nastanejo tudi na podlagi sporazumnih dogovorov ali spornih dialogov. Nova spoznanja ob razvoju študij, tudi glasbenih, predvsem pa ob pojavu in spremljanju etničnih skupnosti po svetu, so razvila nova videnja o prostoru in izzvala vprašanje o paradigmi nacionalne države kot modelu »kontejnerja« oziroma – z drugimi besedami – [modela] 'biljardnih krogel'« (Mlinar 2012: 21).<sup>9</sup> Opisani model predstavlja skupnostno kulturo kot nekaj naravnega, danega, enotnega in zaokroženega ter kot edinstveni prostor. To je prostor, ki ima temu primerno enotno kulturo, ki pa se razlikuje od kulture drugih držav (Solomon 2015: 204). Posledično sta glasba in kultura znotraj tega prostora nujno povezani s krajem, kjer nastajata, se razvijata, ohranjata in kot taki živita tudi med skupnostmi po svetu.

---

<sup>9</sup> Več o problematiki slovenskega razumevanja države od 90. letih naprej glej Mlinar 2012: 21–31.

Nova spoznanja, ki so preseгла to doje-manje, so vodila (in vedno znova vodijo) k redefiniciji skupnosti kot predmeta preučevanja (Shelemay 2011: 359). Nove raziskave so začele opozarjati na to, da manjšinske skupnosti, ki se razprostirajo po svetu, niso neodvisne kulturne entitete; začeli so razkrivati njihove raznovrstnost, prepletanje, hibridnost, kar opozarja na spreminjajočo se paradigmo kulturnih raziskav (Tschernokoshewa in Mischek 2009). K novi definiciji pojmovanja skupnosti so pripomogle tudi raziskave mobilnosti, saj so v ospredje postavile preučevanje poti in ne več (le) korenin, čeprav ob njihovem upoštevanju. Prav tako se je nadgradilo razumevanje razvoja tradicije, ki se vzdržuje, razvija in spreminja v več različnih geografskih kontekstih in tako izgubi pomen kraja, kjer naj bi se tradicija ohranjala in nadaljevala oz. »kadar eno samo tradicijo ohranjajo, razvijajo in spreminjajo ljudje v več različnih geografskih okoljih« (Ramnarine 1996: 133; Turino 2008: 15–16).

Skupnost se lahko razume tudi kot preplet skupnih miselnih in praktičnih navad, ki si jih delijo posamezniki (Turino 2003: 59), ti pa se v družbene skupine združujejo na podlagi posebnih vidikov jaza, ki v oblikovanju skupnosti zunaj nacionalnih, državnih meja v ospredje potisne etnično identiteto in razširjene vzorce skupnih navad, le-te pa so podlaga za kulturne formacije. Če teh skupnih vzorcev v skupnosti ni, se njeni člani združujejo v skupno predstavljeni (ali namišljeni) tradiciji ali skupnem razumevanju, kaj naj bi takšna kulturna oblika, utemeljena na etničnem oz. nacionalnem, bila (Turino 2008: 58).

## Zvoki mobilnosti: glasba in kulturni stiki

Razumevanje migracij in migrantskih skupnosti se je skozi čas spreminjalo, prav tako poimenovanje pojava in njenih akterjev – za njih je danes najbolj pogosto uporabljen izraz migranti, čeprav je z migracijo povezan tudi v slovenskem prostoru uveljavljen pojem diaspora oz. »enotni pojem Slovenci po svetu« (Slovenci zunaj b. n. l.).

Koncept diaspore in njen pomen se je v preteklosti razvijal in spreminjal, spreminjalo pa se je tudi občutenje, povezovanje in navezovanje na izvorno domovino. Iz začetnega ozko usmerjenega pojmovanja diaspore se je to razširilo v semantičnem, konceptualnem in disciplinarnem okviru. Še posebno primeren je bil ta koncept za glasbene študije, saj je glasba skoraj brez izjeme vpletena v procese oblikovanja skupnosti in pogosto osrednjega pomena pri ustvarjanju, negovanju, ohranjanju, procesih pogajanja in artikulaciji transnacionalnih ter diaspornih kulturnih izrazov v novem okolju. »Glasba, ples, festivali in druge javne kulturne prakse so ključni načini, kako ljudje artikulirajo kolektivne

identitete, ki so temeljne za oblikovanje in ohranjanje družbenih skupin« (Turino 2008: 2), te pa za identitetno preživetje diasporne skupnosti.

S pomočjo glasbe namreč posamezniki in diasporna skupnost uspešno krmarijo skozi različne življenjske situacije in z njo vzpostavljajo odnos do krajev (pravih in namišljenih), ki sestavljajo njihovo zgodovino in identitete (Ramnarine 2007a; Solomon 2015). Glasba pomaga konstruirati prostor ter odzive nanj (Rice 2003; Stokes 1994) in je osrednjega pomena za diasporno izkušnjo, saj »z zapleteno mrežo zvoka povezuje izvorno in novo domovino« (Slobin 1994: 243). Prav tako ima sposobnost, da lahko ob določenih dogodkih mobilizira sicer razkropljene člane diaspore in pri tem nastopa kot povezovalni simbol, ki ga vsi poznajo.

Etnomuzikologija je raziskovanju diasporne glasbe namenila prostor potem, ko je pred tem raziskovala t. i. avtohtone in starodavne glasbe bodisi v sklopu etnomuzikologije in kulturne antropologije v zahodnih državah, kjer so preučevali oddaljene, »eksotične« dežele (Slobin 1994: 243), bodisi v vzhodnoevropskih državah, kjer so iskali in potrjevali lokalno in nacionalno izročilo (Pettan 2011: 11–15). Posamezne študije diaspor in glasbe so se začele pojavljati od 70. let naprej, vendar še niso sledile konceptom v drugih disciplinah, kjer je že začela nastajati obsežna literatura »o deteritorializaciji in postkolonializmu« (Slobin 1994: 243). Prizadevanja za raziskave vse bolj navzoče mobilnosti ljudi z različnimi migrantskimi ozadji in glasbami so se začela pojavljati od 80. let naprej, še bolj pa po letu 1990; v ospredje so vedno bolj prihajale raziskave priseljskih migracij. Ob koncu 20. stoletja so še okrepljena mobilnost ljudi in množični premiki sprožili vprašanja o novih raziskovalnih metodah, saj so pod vplivom vse večjih transnacionalnih migracij in povezav nastajale nove diaspore, s tem pa so raziskovalna področja (tudi za področje glasb) postala še številnejša in še bolj razpršena. Ob razvoju transnacionalizma konec 20. stoletja je

diaspora vse bolj postajala oblika kulturne, etnične in nacionalne identitete. Množično posredovanje svetovnih glasb ni prenašalo le diaspornih glasb po vsem svetu, temveč je pospešilo tudi načine, kako so [glasbe] pripovedovale o izpodbijanju zgodovine in geografije (Bohlman 2001).

Ob prelomu tisočletja je etnomuzikološko preučevanje glasbe v diaspori postalo osrednjega pomena in je skoraj nadomestilo prejšnje pretežno preučevanje tradicijske glasbe (Bohlman 2001; Born in Hesmondhalgh 2000: 25; Solomon 2015).

Z intenzivnejšim raziskovanjem migracij in novih prostorov je pojem diaspora postal široko – včasih tudi nekritično uporabljen (Solomon 2015: 202) –, čeprav se lahko razlikuje od priseljskih in kozmopolitskih skupnosti glede na odnose, asimilacijo in transnacionalne povezave (Turino 2003: 59–62). Hkrati z diasporo pa nastajajo tudi daisporne interkulture (Slobin 1993), ki ustvarjajo hibridne glasbene in kulturne prakse

prek meja, povezujejo različne tradicije ter oblikujejo nove identitetne izraze. Opredeljene skupnosti se namreč prepletajo, saj ima vsak posameznik lahko več identitet in v prostoru različno deluje, vendar pa diaspora še vedno ostaja dovolj širok in uporaben pojem: zajema lahko raziskovanje glasb teh, ki so razvili subjektivno priznanje pripadnosti nekemu izvornemu okolju in s tem postavili temelje za svojo ustvarjalnost, ki jo tukaj obravnavam kot ustvarjalnost znotraj diaspore. V modernem in postmodernem času glasbene prakse nastajajo, nadaljujejo in se bogatijo v transnacionalnem in transkulturnem okviru (Giannattasio in Giuriati 2012). Glasbene kulture in repertoarji prehajajo meje; v »diasporni« glasbi sodelujejo tako glasbeniki iz diaspornih skupnosti kot tudi drugi in tako glasba prehaja v nova okolja, vendar še vedno ohranja védenje o izvornosti (Bohlman 2001). Glasba je s tem uporabna za splošno razumevanje diaspor in prav tako za osvetlitev raznih procesov, ki nastajajo znotraj njih, ob tem pa lahko tudi sama diasporna glasba nadaljuje samostojno pot v nova okolja zunaj diasporne skupnosti, v kateri je nastala. Staro razumevanje diaspore kot usodno separacijske in tuje se je tako umaknilo novejšemu razumevanju, ki vidi preseljevanje kot pozitivno spremembo v življenju, kot izziv, ki pa za seboj ne zapira vrat, temveč odpira nov pogled v diasporno glasbeno krajino (Ramnarine 2007b; Krüger in Trandafoiu 2014).



# MIGRACIJE IN GLASBA V SLOVENSKI SKUPNOSTI V ŠVICI

## Slovenska skupnost v Švici med preselitvijo in pripadnostjo

Slovenke in Slovenci, živeči v Švici, se združujejo na podlagi dejstva, da so se sami ali njihovi predniki preselili iz prvotne domovine v švicarske kraje, čutijo se medsebojno povezani zaradi skupnega kraja ali domovine izvora, zgodovine, kulture, tradicije in religije, ohranjajo kolektivni spomin o svoji prvoti domovini, njeni fizični lokaciji, zgodovini in dosežkih. Medtem ko se večina vsaj v začetnem obdobju priselitve vsaj delno spopada z občutkom zavračanja s strani večinske skupnosti, včasih tudi s stigmatizacijo, pa se praviloma trudijo z integracijo, saj ne želijo biti izločeni iz večinske družbe, v vsakodnevnem življenju želijo biti videni kot domačini, kar pa ne pomeni, da hkrati ne izpostavljajo tudi svoje izvorne etnične identitete. Prvotne domovine ali domovine svojih prednikov ne obravnavajo več kot svojega pravega, idealiziranega doma, kamor bi se morali vrniti. Že prvi migranti niso le nadaljevali glasbe in kulture iz domovine, temveč so svojo kulturo »rekonstruirali v migracijskem, transnacionalnem in urbanem kontekstu« (Repič 2009: 50). Življenje v novem okolju namreč vključuje tudi deteritorializirano kulturo, ki so jo prinesli iz prvotnega okolja, v novem okolju pa so jo oblikovali glede na lastno razumevanje in jo ovrednotili kot pomembno za svoja življenja.

Odnos do izvorne domovine se je spreminjal glede na čas priselitve posameznikov v Švico, čustvena navezanost na Slovenijo pa ostaja še danes navzoča pri večini, tudi pri teh, ki so slovensko identiteto sprejeli kot »izbrano identiteto« oz. so se zanjo odločili, kot npr. otroci že priseljenih v Slovenijo, ki so se v naslednji generaciji preselili v Švico.

Priseljeni nadaljujejo svojo »slovenskost« v novem okolju s pomočjo povezovanj, druženj, redno in aktivno sledijo slovenskim medijem (tako spletnim časopisom kot radijskim in televizijskim postajam), intenzivno se vključujejo v slovenska družabna omrežja, otroci obiskujejo dopolnilno šolo slovenščine, manj pa so dejavni v slovenskih društvih.<sup>10</sup> Vsaka nova generacija priseljencev vzpostavi drugačen odnos do izvirnega in novega okolja, ko se vedno znova »istovetnost na novo definira, meje ponovno konfigurirajo in se ustvarijo novi prostori« (Krüger in Trandafoiu 2014: 16; Lidskog 2016; Ramnarine 2007b).<sup>11</sup>

Slovensko skupnost v Švici razumem, opredeljujem in imenujem kot skupnost priseljenih (Turino 2003: 59), ki predstavlja razmeroma stabilno, neizolirano naselitev, utemeljeno na skupnem izvoru, s katerim se skupnost identificira. Gre za pretežno etnično manjšino, ki se je oblikovala znotraj priseljenkega okolja, poleg tega pa so se vsi moji sogovorniki identificirali tudi s slovensko nacionalnostjo za razliko od predstavnikov druge generacije, ki se po nacionalnosti prištevajo k Švicarjem. Obenem je to tudi diasporna skupnost, ki presega državne, nacionalne in etnične meje ter se povezuje z drugimi člani diaspore v različnih državah v transnacionalno skupnost. Znotraj tega okolja potekajo pogajanja o novih, nastajajočih diaspornih identitetah.

Glasba, predstavljena v mojem besedilu, pomeni neke vrste družbeno lepilo diasporne skupnosti, ki pa ima za posameznike in skupnosti tudi različne funkcije. Nekatere glasbene prakse so bile prenesene iz Slovenije v novo okolje, kjer se srečujejo z drugimi glasbami in ustvarjajo nove zvočne izraze (Krüger in Trandafoiu 2014: 16). Te nove glasbene prakse pa so z idejo »etničnosti« slovenske skupnosti lahko skladne ali pa tudi ne in prav s temi transformacijami se premikajo transnacionalne meje, hibridizirajo se glasbeni procesi in diaspori se dodajajo novi pomeni. Zmožnost prenosa glasbe, njenega nenehnega reproduciranja in skupnega doživljanja, včasih s pridruženim plesom, omogoča prijetno utelešeno doživetje. Na ta način je glasba zelo močna pri ustvarjanje diasporne zavesti ali občutka pripadnosti isti transnaciji, ki združuje razkropljene po svetu v eno družbeno skupino (Sugarman 2004; Solomon 2015: 206).

<sup>10</sup> Odnos do Slovenije kot fizičnega prostora se je že v prvi generaciji preseljenih spremenil. Povezave med državama so zaradi vse lažje in cenejše mobilnosti razmeroma pogoste, kar vpliva tudi na dojetje »oddaljenosti« držav, k temu pa pripomorejo še cenovno vse bolj dostopne telefonske in internetne povezave, ki omogočajo ohranjanje občutka neposredne skupnosti (Vertovec 2004).

<sup>11</sup> Drugačno dojetje slovenskosti je zaznati tudi v poimenovanjih. Društva, ki so se organizirala od konca 60. let naprej, so z geografskimi, botaničnimi in živalskimi poimenovanji predstavljala Slovenijo v Švici (npr. Triglav, Soča, Planika, Zlatorog, Slovenija). Pri mlajših generacijah v zadnjem desetletju funkcijo društev prevzemajo družabna omrežja, kot je Facebook. Skupine se na teh platformah imenujejo po nacionalni pripadnosti, npr. Slovenci v Švici, Slovenci in Slovenke v Švici, Slovenci v tujini, Slovenci v Švici Party ;-), Slovenci v Švici – Oglasi, Mame Slovenke v Švici.

Pomen diaspore se je razvijal od ozkega pojmovanja razseljenih skupnosti in se je postopoma razširil na vse preseljene skupnosti, ki ohranjajo kulturno in čustveno navezanost na izvorno domovino. V tem kontekstu glasba deluje kot element brezčasa in brezprostorsosti, ločeno od krajev izvora, hkrati pa se, ker izhaja od nekod in iz nekega časa, nadaljuje v stalnem povezovanju s tem krajem in skozi čas.

## O etnični identiteti in glasbi na Slovenskem

V slovenskem prostoru se je z vprašanjem identitete in glasbe prvi ukvarjal Pavle Merku (1976) v raziskavi o etničnem izvoru ekspresionističnega skladatelja Marija Kogoja. Ob prvi identitetni razpravi, ki je zanimiva tudi za področje urbane etnomuzikologije, Merku razpravlja o Kogojevi identiteti; danes bi jo označili za t. i. sestavljeno identiteto, ki se je razvijala na poti in na meji med italijanskim ter slovenskim okoljem. Ker je živel v slovenskem okolju, se je Kogoj kasneje opredeljeval v navezavi na slovensko etnično identiteto, v svojih glasbenih delih uporabljal tudi slovensko ljudsko glasbo in celo iskal nacionalno bistvo »umetniškega izpovedovanja [...] v resničnosti skladateljeve izpovedi, ki edina lahko dokaže njegove etnične korenine« (Loparnik 1968: 112). Razpravo o Kogojevem etničnem in rodbinskem poreklu je čez nekaj let nadaljeval Ivan Klemenčič (1978). Identiteta, bodisi nacionalna, narodna ali etnična, je vstopila v polje zanimanja etnomuzikologov konec 80. let 20. stoletja z razpravami Mire Omerzel - Terlep (1988) in Igorja Cvetka (1990, 1997), po letu 1990 pa je tema postala vse bolj priljubljena v raziskavah glasbe ne le po svetu, temveč tudi v slovenskem prostoru, saj je bil to čas razpada Jugoslavije in osamosvojitve Slovenije. Ta dogajanja so spodbudila raziskovanje in preizpraševanje, iskanje, potrjevanje in pogajanja o etnični identiteti Slovencev in Slovenk tako v novi državi kot zunaj državnih meja, bodisi v zamejstvu bodisi po svetu.

S stikom slovenske nacionalne in glasbene identitete so se v tem obdobju začeli ukvarjati muzikologi v umetnostni glasbi (Bedina 1997; Bergamo 1998), etnomuzikologi v ljudski glasbi (Strajnar 2002; Cvetko 1997; Vrčon 1998; Omerzel 1999) in antropologi v popularni glasbi (Muršič 1997; Barber-Keršovan 1999). Po letu 2000 je začelo nastajati veliko število diplomskih, magistrskih in nekaj doktorskih nalog, ki so imele za predmet preučevanja identiteto in glasbo. Ob raziskavah o slovenskosti identitet v preteklih glasbenih praksah so nekateri raziskovalci začeli opozarjati na izumljanje tradicij in s tem povezano grajenje identitet (Hobsbawm in Ranger 1983; nav. po Muršič 1997: 232) ter na dejstvo, da zgodovinski konstrukti »narodne« identitete »delujejo kot realna družbena sila« (prav tam). Za raziskovalce je torej postalo pomembno razkrivati, »kakšne stereotipne

predstave in izmišljije živijo med ljudmi« (prav tam), saj je s tem povezana interpretacija zgodovine in posledično tudi oblikovanje identitete.

V tem kontekstu se je raziskovalni fokus postopoma premaknil od zgodovinskih konstrukcij k sodobnim družbenim vprašanjem identitete. Od konca 80. let naprej, še bolj pa po slovenski osamosvojitvi leta 1991 so se začela pojavljati vprašanja o tem, kako opredeliti in obravnavati tiste nacionalne in etnične skupine oz. posameznike, ki živijo v Sloveniji, vendar se ne opredeljujejo kot Slovenci ali pa se s svojo opredeljenostjo takrat sploh niso ukvarjali. Glede na to, da je osamosvojitve Slovenije temeljila na etnično-nacionalni homogeni osnovi, se je sčasoma pojavilo vprašanje, kako opredeliti in najti mesto za vse Druge. Ob razumevanju, da homogenost znotraj držav pravzaprav ne obstaja, je identiteta Drugih postala pomemben element v etnomuzikoloških raziskavah (Bejtullahu 2024). Ta premik je sovpadal tudi s svetovnimi raziskovalnimi usmeritvami v etnomuzikologiji, kjer so identitetna vprašanja postala pomembna tema raziskav.

Identitetna vprašanja, ki so se začela pojavljati kot posledica družbenopolitičnih sprememb v Vzhodni Evropi in drugje, so postala osrednja tudi v leta 2000 ustanovljeni študijski skupini Glasba in manjšine pri ICTM in v njenem prvem zborniku *Glasba in manjšine / Music and Minorities* (Pettan idr. 2001). Vprašanje nacionalnih ter etničnih identitet in glasbe v širšem jugovzhodnem evropskem prostoru je bilo obravnavano v zborniku *Vereintes Europa – Vereinte Musik? United Europe – United Music* (Reuer idr. 2004), ki je izšel po konferenci v Ljubljani leta 2001, leta 2007 pa je v okviru Slovenskih glasbenih dnevov potekal muzikološki simpozij *Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije* (Kuret 2008). Omenjeni simpoziji so obravnavali različne vidike manjšin: od človekovih in kulturnih pravic, zaščite ter raziskovanja manjšin, do vprašanj avtentičnosti v manjšinski glasbi, identitete ljudske in manjšinskih glasb ter vpliva medijev nanje. Odpirali so tudi vprašanja o političnih in gospodarskih spremembah v Evropi in vplivu na kulturno življenje manjšin. Če so bile sprva obravnavane nacionalne, etnične in verske manjšine v večinskem okolju, so novi diskurzi začeli odpirati vrata tudi drugim manjšinam, kot so obravnave raznih marginaliziranih skupin.

Identitetna vprašanja, ki so se oblikovala tudi s pomočjo glasbe, so bila izrazito izpostavljena zlasti ob razpadu Jugoslavije. To je znatno vplivalo na oblikovanje, dojemanje in obravnavanje nacionalnih in etničnih identitet, glasba pa je služila prav potrditvam in izpodbijanju posameznih etničnih identitet. Pojem identitete, ki se je razvijal od 50. let 20. stoletja naprej in s katerim so avtorji med drugim želeli opredeliti stičišče med kulturo in skupnostjo, se je žal razvil tudi v »izrazito reakcionaren pomen: identiteta [je postala] kot skupna usoda in dediščina, ki jo je treba braniti za vsako ceno« (Giannattasio in Giuriati 2017: 19). Namesto da bi razumevanje pojma služilo razvijanju spoštljivih odnosov do Drugih in v korist sobivanju različnih, je vodilo v zlom kulture sobivanja. Postalo je očitno, da ljudje svoje identitete gradijo vsakodnevno in da za to v okviru danih razmer

uporabljajo različne strategije. Popularna glasba je pri tem igrala vlogo sredstva razlikovanja med etničnimi in nacionalnimi diskurzi v večjem delu razpadle Jugoslavije, in sicer kot simbol, ki je ločeval etnične skupine (Ceribašić 1995: 91–101), kot sredstvo za nasilje (Pettan 1998), kot napeljevanje k nasilju ter kot orožje etnopolitičnega nasilja in konflikta (Baker 2013). Vse te konfliktne situacije pa so se posredno razreševale tudi v Sloveniji, med drugim z glasbo, tako v migrantskih skupnostih iz nekdanjih jugoslovanskih republik kot tudi s samo opredelitvijo Slovenk in Slovencev do takrat nastalih situacij.

Iz pregleda raznih virov je razvidno, da se je z identiteto in glasbo ukvarjal širok spekter raziskovalcev glasbe, njihov poudarek pa je bil predvsem na etnični identiteti, ki je v slovenskem prostoru in širše še vedno aktualna, prav zaradi tega pa vredna vedno novih obravnav. Etnična identiteta je namreč navadno eden ključnih elementov pri migracijah, ko se posameznik znajde pred novimi življenjskimi situacijami in se v novem prostoru na drugačen način preizprašuje o svoji identiteti.

## O migracijah in glasbi v slovenskih kontekstih

Migracije so vedno dopolnjevale in spreminjale glasbene ideje. Primere preteklih mobilnih glasbenikov, ki se niso ustavljali ob lokalnih, državnih, nacionalnih in drugih mejah, predstavljajo razni pevci in godci, ki so v slovenske dežele prihajali od drugod, se tu ustavili in nekateri tudi odhajali naprej v druge dežele (več Klobčar 2020). V historičnih obravnavah so bili izpostavljeni posamezni prispevki tujih, denimo v 19. stoletju čeških glasbenikov, ki so krajši ali daljši čas delovali na ozemlju današnje Slovenije, čeprav je bilo primerov precej več in še čakajo na svoje mesto v slovenski glasbeni krajini (Weiss 2012, 2021; Zupančič 2019). Potujoči glasbeniki, bodisi šolani bodisi ljubiteljski, ki so prehajali iz slovenskega prostora v tujino in nazaj, so domov prinašali novosti; od tu so lahko nadaljevali svojo pot ter obogateni z novostmi iz slovenskega prostora širili glasbene vsebine drugje. Ne le posamezniki, tudi migrantske skupnosti so s seboj prenašale svojo glasbo in jo v deželah priselitev oživljale v novih preoblikah. Prav tako so migrantske skupnosti služile kot občinstvo glasbenikom, ki so prihajali iz njihovega izvornega okolja, ti pa so pogosto glasbeno delovanje nadaljevali v novem okolju. Tako so prav migrantske skupnosti prispevale k nadaljevanju tedanje glasbene tradicije, medtem ko so tuje dežele sprožale drugačno glasbeno ustvarjalnost, ko so se – večinoma iz izvornega okolja – posamezniki preseljevali v vse bolj globaliziran svet in ob tem vedno znova oblikovali nove osebne in družbene identitete.

Glasba, ki je živela zunaj tega, kar je bilo označeno bodisi za umetnostno ali tradicijsko glasbo, tako v slovenski muzikologiji kot etnomuzikologiji ni bila deležna posebne

obravnave, saj je bilo raziskovanje glasbe v etnomuzikologiji oz. glasbeni folkloristiki usmerjeno predvsem v opazovanje kultur določenega kraja in starih tradicij, v preučevanje kontinuitete, homogenosti in avtentičnosti v kontekstu izoliranih podeželskih oz. lokalnih skupnosti na oddaljenih območjih. Raziskovanje je bilo osmišljeno s pomočjo odkrivanja (ali potrjevanja že odkritih) esencialnih kulturnih in nacionalnih prvin narodov, ljudstev ali etnij, in sicer s predstavo, da so ljudstva razporejena v prostoru z jasno začrtanimi kulturnimi mejami. Dojemanje migrantskih skupnosti je bilo skladno z zakonitostjo ukoreninjenosti in sedentarizma (Gregorič Bon idr. 2013: 11), ki domneva, da ljudje izhajajo iz enega kraja, od koder odhajajo in se vračajo v skoraj nespremenjeno okolje. Prav nasprotno pa migracije prinašajo gibanje, konvergenco, hibridnost in oblikovanje novih skupnosti (Slobin 1994; Krüger in Trandafoiu 2014), kar oblikuje novo glasbeno ustvarjalnost na stari podlagi.

Skladno s to raziskovalno paradigmo je bilo delo folkloristov in etnomuzikologov usmerjeno v raziskovanje slovenske tradicijske glasbe znotraj Slovenije in v njenih manjšinskih ter izseljenskih okvirih (Pettan 2011: 13–15). V izseljenskih skupnostih so iskali oddaljeno slovenstvo, še zlasti pa je bilo raziskovanje usmerjeno v iskanje posameznikov in enovitih skupnosti, ki so ohranjali stare, morda celo v izvornem prostoru že pozabljene raritete, razumljene v diskurzu avtentičnosti. Tako so v drugi polovici 20. stoletja nastale različne zbirke, npr. zbirki zvočnih posnetkov, ki sta jih med slovenskimi izseljenci posnela France Cigan in Julijan Strajnar, prvi v Združenih državah Amerike (v nadaljevanju ZDA), drugi pa v Franciji (Cigan 1959; Strajnar 1982; Klik 2012).

Kar nekaj zapisov o glasbi slovenskih skupnostih po svetu najdemo v časopisnih poročilih s koncertov pevskih zborov, inštrumentalnih zasedb, plesnih in drugih kulturnih prireditev v slovenskih skupnostih po svetu: v Severni Ameriki, Kanadi in Avstraliji. Nekatera poročila o glasbenih dogodkih so nastala tudi v Zahodni Evropi med zgoščenimi migrantskimi skupnostmi, nastalimi od konca 19. stoletja naprej bodisi iz ekonomskih bodisi iz povojnih političnih razlogov. Opise različnih glasb, ki so živele med slovenskimi izseljenci – predvsem tistimi v Severni Ameriki – je mogoče najti tudi v reklamnih katalogih ob izdajah gramofonskih plošč z 78 o/min (več Kunej in Kunej 2016).

Zapisi o glasbeni ustvarjalnosti priseljencev in njihovih potomcev so nastajali tudi med samimi slovenskimi izseljenskimi skupnostmi, npr. avtobiografija Frankia Yankovica (1977) in taistemu »kralju polke« posvečena knjiga *America's Polka King* (Dolgan 2006). Frank Yankovic kot zvezda polka glasbe v ZDA je prav tako uvrščen v knjigo *Polka Happiness* Charlesa Keila, ki obravnava predvsem poljsko-ameriško polko, vključuje pa še primerjalno poglavje o slovensko-ameriškem glasbenem slogu polke v Milwaukeeju (Keil in Keil 1992). Clevelandski polki je posvečen muzej National Cleveland-Style Polka Hall of Fame, ki ga je postavila leta 1987 ustanovljena ameriška fundacija za slovensko polko.

Celovitejši pregledi slovenske glasbene ustvarjalnosti v tujini so še vedno redki. Pionirsko študijo o izseljenskih skladateljih je pripravil Edo Škulj (1997), po letu 2000 pa so se začele vrstiti raziskave na različnih glasbenih poljih. Dela so osvetlila posamezne glasbenike, ki se navezujejo na slovenskost in delujejo v tujini, npr. diplomsko delo Lidije Podlesnik Tomášikove o skladatelju Jožetu Osani (2014). Leta 2016 je izšla monografija o delovanju harmonikarja Matije Arka v ZDA avtorjev Rebeke in Draga Kuneja (2016). Ista avtorja sta napisala še nekaj prispevkov o glasbeni ustvarjalnosti slovenske diaspore v ZDA, o harmoniki v slovenski skupnosti v ZDA pa je pisal Bratko Bibič (2014). Ameriški zgodovinar slovenskih korenin Joe Valenčič je objavil številne prispevke o glasbenikih slovenskega rodu, medtem ko je o prvih snemanjih slovenskih izseljencev v ZDA na gramofonske plošče z 78 o/min pisal Charles F. Debevec (2014). Nekaj del o glasbenem ustvarjanju Slovencev v Argentini je prispeval Edo Škulj (1995), Joži Vovk je v diplomskem delu z antropološkega vidika raziskovala vpliv glasbe na etnično identiteto argentinskih Slovencev (2004), Nadia Molek pa se je posvetila raziskovanju problematike glasbe in ohranjanja ter obnavljanja zamišljene skupnosti na primeru slovenske skupnosti v Argentini (2017). V Avstraliji je med slovensko skupnostjo nastalo obsežno delo *Antologija slovensko-avstralskih glasbenikov* avtorice Katarine Vrisk (2016), Kathryn Hardwick-Franco se je ukvarjala z glasbo kot medijem za ohranjanje etnične identitete v slovenski skupnosti v Avstraliji (2009), medtem ko sta Jasmina Šepetavc in Natalija Majsova raziskovali skupne in razločevalne poteze narodnozabavne glasbe kot dediščine v Sloveniji in v diaspori (Šepetavc in Majsova 2023). Največ zapisov o glasbenem življenju v različne evropske države izseljenih Slovenk in Slovencev je raztresenih v prispevkih o folklornih skupinah in pevskih zborih raznih izseljenskih društev.

Prav v zadnjih letih narašča zanimanje za glasbeno ustvarjalnost v migraciji in tej temi je bil leta 2016 posvečen tudi mednarodni simpozij Slovenski glasbeni dnevi (Weiss 2017). O potujočih glasbenikih 17. in 18. stoletja je pisala Katarina Trček Marušič (2018), Leon Stefanija je pisal o Vinku Globokarju, skladatelju, ki je bil rojen slovenskim staršem in deluje v Franciji, in Urošu Rojku, ki deluje pretežno v tujini (2016a). Sama sem prispevala članke o vlogi glasbe med slovenskimi izseljenci v Švici (2015, 2021, 2022), iskanje živega izročila ljudske glasbe med zamejskimi Slovenci in Slovenci po svetu pa je bilo tudi vodilo urednice Simone Moličnik pri razpisu za zbiranje zvočnih posnetkov Radia Slovenije z naslovom *Za gorami* (2011).

## Prostorski in časovni okvir migracij Slovenk in Slovencev v Švico

Švicarska konfederacija je leta 1900 štela 3,3 milijona prebivalcev, medtem ko se je ta številka do leta 2025 skoraj potrojila. K tako velikemu porastu prebivalstva na današnjih 9,05 milijonov je opazno prispevalo spodbujanje priselitev delovne sile. Poleg uradnih jezikov, tj. retoromanščine, italijanščine, francoščine in prevladujoče nemščine (uradne standardne nemščine in govornih različic švicarskih alemanskih narečij), približno četrtnina prebivalstva, starejšega od 15 let, danes uporablja še neki drug jezik.<sup>12</sup> Četrtnina prebivalcev ima tuje državljanstvo, kar Švico uvršča med evropske države z najvišjim deležem tujih državljanov (Bundesamt 2024). Med priseljenimi številni živijo v Švici le začasno, kar kaže na večjo mednarodno mobilnost v določenem življenjskem obdobju (Heiniger 2006). Tuji državljani, ki se priseljujejo, dodatno krepijo večkulturni značaj države, obenem pa je Švica tudi emigrantska država, saj približno 11 % švicarskih državljanov živi zunaj države, in sicer večina v evropskih državah (Eidgenössisches 2023).

Švica je bila do 20. stoletja izrazito država izseljevanja, kar so pogojevale predvsem gospodarske, politične in naravne krize, daljša obdobja nezaposljivosti, revščina in iskanje virov preživetja v tujini. Od druge polovice 16. stoletja pa do 19. stoletja se je iz Švice izselilo več ljudi, kot se je vanjo priselilo (Head-König 2007). Postopoma se je zaradi izboljšanja razmer v drugi polovici 19. stoletja začelo izseljevanje iz Švice umirjati, deloma je postalo stvar svobodnejše izbire posameznika, zaradi boljših ali novih kariernih možnosti pa so se pogosto izseljevali tudi strokovnjaki. Švicarske statistike so dokumentirale negativno migracijo vse do leta 1890, čeprav se je izseljevanje nadaljevalo še do 30. let 20. stoletja, nato pa se je trend obrnil in izseljevanje se je korenito zmanjšalo, istočasno pa je Švica začela postajati priseljenška država (prav tam).

Priseljevanje v Švico se je začelo v drugi polovici 19. stoletja, predvsem po letu 1870 (Veyrassat 2015) s t. i. drugo industrijsko revolucijo in povečano potrebo po delovni sili. Širjenje železniškega prometa, ki se je začelo leta 1888 in je trajalo do prve svetovne vojne (Heiniger 2006), je ustvarilo številna delovna mesta v različnih panogah, zaradi boljših železniških povezav pa je država postala dostopnejša in tako še bolj zanimiva za tujo delovno silo (prav tam). Že pred prvo svetovno vojno je bila Švica privlačna tudi za kulturne delavce, kar razkriva podatek, da je bilo leta 1910 44 % vseh zaposlenih v kulturi tujcev, predvsem v Zürichu, Ženevi, Baslu, Bernu in Lozani (Holmes 1988: 122). Najvišji odstotek, kar 77 %, jih je sodelovalo v glasbenih in gledaliških poklicih; prevladovali

---

<sup>12</sup> Najpogostejši sta angleščina in portugalščina, pogosti jeziki so še španščina, albanščina, srbsščina in hrvaščina. (Bundesamt 2025)

so moški, vendar je bilo med njimi tudi precejšnje število žensk, ki so delale kot igralko in glasbenice.

Drugi val množičnega priseljevanja v Švico se je začel z velikim povpraševanjem po delovni sili ob vzponu švicarskega gospodarstva po drugi svetovni vojni oz. od leta 1947 naprej. Švica je sledila programu obsežnega uvoza tuje delovne sile in migrantska politika je narekovala sprejem na tisoče tujih delavk in delavcev različnih poklicev oz. izobrazbenih profilov. Delodajalci so sami iskali in zaposlovali delavce, medtem ko je vlada nadzorovala njihov vstop v državo in urejala nastanitve. Vladala so stroga pravila in predvsem manj kvalificirani so lahko v Švici bivali le omejeno obdobje: to so bili t. i. sezonski delavci, ki bi jih ob morebitni gospodarski krizi lahko poslali nazaj v izvirne države, tisti, ki bi ostali, pa bi se morali asimilirati. Med državami je veljal dogovor, da bo to delovna sila na začasnem delu, poleg tega je Švica vzpostavila tudi nekatere varovalne ukrepe, s katerimi bi delavke in delavce razmeroma enostavno lahko vrnila v izvirne države. Do sredine 60. let je bila med sezonskimi delavci prepovedana menjava delovnega mesta, prav tako ni bila dovoljena združitev družine. K omenjeni priseljeni delovni sili so veliko prispevali še dnevni migranti iz sosednjih držav: iz Italije, Avstrije, Nemčije in Francije.

Švica se je ob iskanju novih delovnih moči obrnila tudi na Jugoslavijo (Bürgisser 2019), čeprav sta imeli državi do prve polovice 20. stoletja že vzpostavljenih nekaj povezav, ki so nastajale v času Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev. Povezave so bile bodisi gospodarske bodisi turistične,<sup>13</sup> posamezniki iz Jugoslavije so študirali na švicarskih univerzah ali v določenih obdobjih živeli v Švici kot strokovnjaki ali popotniki (Bürgisser idr. 2017: 48–62).<sup>14</sup> Po prvi svetovni vojni naj bi v Švici živelo nekaj čez tisoč ljudi iz Jugoslavije, med temi je bilo npr. leta 1938 okoli 140 Slovencev (Drnovšek 2012: 121).

Povezave in recipročno zanimanje je med državama ostajalo tudi med drugo svetovno vojno, ko je švicarska politika budno spremljala razvoj medvojnih in povojnih dogodkov in pozitivno ocenila ustanovitev jugoslovanske države na II. zasedanju AVNOJ-a leta 1943. Ustanovitev zvezne države je primerjala z ustanovitvijo švicarske konfederacije, ki je leta 1291 nastala s »prisego švicarskih gorskih kmetov na [gorskem travniku] Rütli« (Bürgisser idr. 2017: 158–159). Ne glede na to, da je Švica obsojala povojne obračune v Jugoslaviji, pa je Jugoslavija po letu 1948 oz. po informbirojevskem sporu med Josipom

<sup>13</sup> Eden redkih zapisov o potovanju Slovencev v Švico je zapis Vinka Šarabona, ki je v potopisu *Par dni v Švici* zapisal: »Postaja Buchs v Švici je zelo dolgočasna. Četudi je v Švici, ima vendar tudi slovenske napise, našim Nemcem bi to gotovo ne bilo všeč, a kaj, ko ti napisi značijo samo našo nesrečo, prirejani so za izseljence, da se vedo kam obrniti. Nekaj jih je šlo tudi takrat v Ameriko, jokali so, zlasti ženske. Tako lahkomišelnost menda ne gre nihče v svet kakor Slovenec, za utopijami se lovi, potem se pa kesa. Pa ga nič ne izpametuje, gre še drugič in tretjič tja, pa še druge vzame s seboj« (1913).

<sup>14</sup> Eden teh, znani švicarski zdravilec Arnold Rikli je leta 1852 obiskal Bled, tam odprl zdravilišče, ga vodil več kot pol stoletja in s tem postavil temelje blejskega zdraviliškega turizma.

Brozom Titom in Josifom Vissarionovičem Stalinom pridobila njeno vnovično naklonjenost. Prav tako je Švica odobraval jugoslovansko tretjo pot, tj. uvajanje socialističnega tržnega gospodarstva ter v jugoslovanski politiki neodvisnosti in neuvrščeni med severnoatlantskim in vzhodnim vojaškim blokom prepoznala podobnosti s svojo nevtralno državno politiko. Švica je v Jugoslaviji našla dobro trgovsko partnerico, ki je med socialističnimi državami izstopala kot neuvrščena in je postala ena njenih ključnih gospodarskih zaveznic zunaj zahodnega gospodarskega sistema. V drugi polovici 20. stoletja so jo kot zanimivo turistično destinacijo že odkrivali švicarski turisti, in sicer tako alpsko, hribovito pokrajino na severu kot obmorske kraje vzdolž Jadranske obale.<sup>15</sup>

Jugoslovanski delavci so začeli prihajati v Švico že v 50. letih, takrat predvsem kot strokovnjaki tehničnih strok. Jugoslavija je kot edina evropska socialistična država odprla vrata na Zahod, kar se je okrepilo po letu 1963 z novo ustavo, ki je utrdila politiko neuvrščeni in spodbudila gospodarsko sodelovanje z Zahodno Evropo. Do 60. let je namreč veljalo »trdno politično načelo, da komunistična družba ne pozna selitev, ki naj bi bile pojav kapitalističnega sveta, [kar] se je začelo v Jugoslaviji postopoma mehčati« (Drnovšek 2010: 255). Meddržavne pogodbe so omogočale pošiljanje delavcev v gospodarsko razvitejše države (Castles in Miller 2009: 71), tudi v Švico, in sicer predvsem v industrijo in hotelirstvo. Jugoslavija ni le dopuščala, temveč celo spodbujala začasno delo v Zahodni Evropi, tudi zato, da

ne bi prišlo do množične brezposelnosti in povratka v kameno dobo povojnega socializma. Devizna nakazila 'gasterbajtarjev' so bila zelo dobrodošla njihovim družinam doma in režimu v celoti. V tujini jih je jugoslovanski režim nadzoroval, njihova društva – če režimu niso bila sovražna – je podpiral (Grobovšek 2014: 47–48).

Ob tem, ko je spodbujala delo v tujini, pa je Jugoslavija skrbela tudi za svoje državljane po svetu. Stane Kavčič, predsednik slovenske vlade med letoma 1967 in 1972, je zapisal:

Spominjamo se naših rojakov – izseljencev, ki so kot hlapec Jernej vzeli v roko popotno palico in šli v svet za kruhom. Domovina ni pozabila nanje [...]. Ponosna je nanje tembolj tudi zato, ker ve in čuti, da tudi vi niste pozabili na svoj domači kraj, na svojo mater – Slovenijo. Zato vas, dragi rojaki, vedno sprejema z odprtimi rokami [...]. Trudimo se odgovoriti na vsako vašo iniciativo in razmišljamo, kako bi še bolj okrepili naše stike in vezi. (Kavčič 1969: 3)

Jugoslavija in znotraj nje Slovenija sta podpirali predvsem začasno izseljevanje in spodbujali izseljene k vrnitvi v domovino. Tako je država v Švici (in tudi drugje)

---

<sup>15</sup> Za Švicarje je kmalu postal privlačen turizem na celotnem območju Jugoslavije. Leta 1928 je izšel prvi švicarski vodič po Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev *Führer durch das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (Jugoslawien)* (Taub 1928).

ustanovila inštitucije, ki so skrbele, da je življenje izseljencev potekalo v stalnem stiku z izvorno državo. Izseljenci so imeli v Švici na voljo konzularno predstavništvo, ki jim je pomagalo pri premagovanju vsakdanjih težav, izvorna država je podpirala društva in njihove kulturne dejavnosti, v okviru katerih je velik del zavzemala prav glasba, organizirala in finančno je podpirala šole maternega jezika in kulture, občasno sodelovala tudi s Cerkvijo, ki je bila za večino takratnih slovenskih izseljencev v Švici zelo pomembna.<sup>16</sup>

Bolj homogene slovenske izseljenske skupnosti v Švici so se začele oblikovati kmalu po letu 1962. Ljudje so se v Švico izseljevali zaradi izboljšanja gmotnega položaja, boljših življenjskih priložnosti, zaradi novih doživetij, nenazadnje pa je delo v tujini omogočala tudi legalizacija izseljevanja v Jugoslaviji, ki je bilo prej nelegalno (Drnovšek 2010: 290). Izseljevanje v Švico med 60. in 90. leti ni bilo vedno le stvar ekonomske, temveč pri nekaterih tudi politične narave. Posamezniki (in z njimi njihove družine) so odhajali v tujino tudi zaradi otežene zaposlitve v svojem poklicu, in sicer zaradi nestrinjanja z aktualnim političnim sistemom, zaradi razlik v svetovnonazorskih pogledih na aktualno oblast ali zaradi travmatičnih med- in povojnih dogodkov. Težko je določiti, ali je šlo za ekonomske ali politične razloge za selitev, kajti »[s]koraj vse migracije namreč vsebujejo določeno stopnjo prisile oziroma izbire« (Richmond 1988; nav po Gombač 2005: 36). Tako je v intervjuju povedal potomec slovenskih priseljencev v Švico:

Moji starši so se preselili v Švico sredi 70. let, torej so bili ekonomski migranti. Pa tudi politični. Oba sta bila akademsko izobražena [...]. Nista mogla dobiti primerne službe. Šla sta v tujino. V Švico so takrat odšli mnogi – da malo zaslužijo in s prepričanjem, da se čez nekaj let vrnejo. (Hočevnar 2011)

Podobno mi je povedal glasbenik, ki konec 60. let v Sloveniji ni našel zaposlitve ne v svojem ne v drugih poklicih, zato je bil odhod v tujino zanj edina možnost: »Jaz nisem imel ta prave knjižice [ni bil član Zveze komunistov Jugoslavije]. Sem iskal službo, bi delal karkoli. Na zavodu [za zaposlovanje] so mi rekli, da itak ne bom dobil službe, naj grem v Švico« (Pogovor 5). O odločitvi za odhod v tujino zaradi daljše brezposelnosti v 60. in 70. letih mi je pripovedovalo še nekaj sogovornic in sogovornikov, ki so povedali, da so se takrat podajali v neznanu, saj niso poznali ne dežele, ne jezika, ne kulture. O Švici

<sup>16</sup> Jugoslavija je omogočala tudi carinske ugodnosti pri selitvah nazaj in pri nepremičninskih investicijah v domovini, carinske ugodnosti ob obiskih domovine, 20 % ugodnejši nakup hiše in gradbenega materiala (b. n. a. 1964).

niso vedeli veliko niti izobraženci: »O Švici sem vedel bore malo, tako malo menda, kot so izvedeli iz šolskega pouka vsi moji vrstniki« (Rupnik 1987: 11).<sup>17</sup>

Sprva so Slovenke in Slovenci prihajali na delo v Švico prek jugoslovanskega zavoda za zaposlovanje, kjer so jih k delu v tujini tudi nagovarjali. Sčasoma so se začeli zaposlovati tudi brez državnih posrednikov, s pomočjo družinske, prijateljske, sosedske mreže. Slednje je bilo ugodneje za delodajalca, saj so mu bili tako prihranjeni stroški za posredovanje, poleg tega je dobival preverjene delavke in delavce, lažje pa je bilo tudi za delavke in delavce same, ki so se odločali za delo v tujini, saj so tako iz prve roke dobili informacije o novem okolju. V Švico so ljudje torej prihajali na podlagi različnih povezav in veliko jih je migrantstvo že poznalo, saj so bili izseljenci v njihovih družinah ali izvornem kraju, zato so poznali »prednosti in slabosti migracij, mnoge migracijske in adaptivne strategije« (Repič 2006: 19).

O pridobivanju novih delavk in delavcev mi je pripovedoval sogovornik, ki je prišel v Švico leta 1962 in začel delati v tekstilni industriji. Ob širitvi proizvodnje je pomagal lastniku tovarne, v kateri je delal, in ga tudi spremljal v Slovenijo, kjer sta iskala nove delavke in delavce: »Šef je bil zadovoljen z našimi [delavkami], so bile pridne, se hitro naučile, pa je vzel zemljevid in pogledal, koliko je oddaljena Španija in Portugalska, in videl, da je Jugoslavija bliže. To je bilo zanj tud bolj poceni pa boljši« (Pogovor 6).

Podatki za Švico kažejo, da je bilo v 60. letih tam prijavljenih 1.169 Jugoslovanov (Drnovšek 2010: 203), v 70. letih 24.971, v 80. letih 60.916 in v 90. letih 172.777 (Bundesamt 2020). Leta 1970 so delavci iz Jugoslavije za Italijo, Nemčijo, Francijo, Avstrijo in Španijo predstavljali šesto največjo priseljsko skupino (D'Amato 2008: 5). Leta 1969 je švicarski veleposlanik v Beogradu Hans Keller ob obisku visokega švicarskega politika v Jugoslaviji v brifingu zapisal: »Blagovna menjava narašča v obe smeri, letno obišče Jugoslavijo več kot 120.000 švicarskih dopustnikov, 15.000 [jugoslovanskim] začasnim delavcem v Švici pa je veliko bolje kot njihovim rojakom v drugih evropskih državah.« (Zala idr. 2012) Leta kasneje pa je zapisal:

20.000 Jugoslovanov, ki živijo v Švici, med katerimi je skoraj polovica intelektualcev in celo uglednih zdravnikov in kirurgov, na splošno opravlja dragoceno delo in nam povzroča manj skrbi kot, na primer, veliko številčnejši tuji državljani nekaterih drugih sredozemskih držav. Kolikor sem obveščen, so naši delodajalci zadovoljni, včasih celo zelo zadovoljni, tudi s tistimi Jugoslovani, ki spadajo v nižje plačilne razrede.

---

<sup>17</sup> Anton Rupnik je deloval v diplomatski službi na Generalnem konzulatu SFRJ v Zürichu kot vicekonzul med letoma 1966 in 1970. Pred tem je deloval v Parizu, v Švico pa so ga premestili, ko je tam začelo izredno naraščati število jugoslovanskih delavcev (1987: 11). Leta 1987 je izdal knjigo *Švicarska čarobna formula CH*, ki naj bi zapolnila »del nenaravne vrzeli« pomanjkljivega vedenja in poznavanja švicarske realnosti in je v slovenščini prvič predstavila celovit oris Švicarske konfederacije.

Jugoslovani so se praviloma pripravljani in sposobni hitro naučiti enega od naših jezikov, če ga še ne znajo. (Bürgisser idr. 2017: 552)

Tako kot so bili švicarski delodajalci navdušeni nad priseljenimi jugoslovanskimi delavkami in delavci, so bili navdušeni tudi nad sodelovanjem med Švico in Jugoslavijo. Z Jugoslavijo kot dobro gospodarsko partnerico so bile zadovoljne tudi švicarske delegacije ob delovnih obiskih tovarn po Sloveniji in na Hrvaškem. Švicarske delegacije so pri tem prepoznavale tudi kulturno bližino med Švico in severnim, torej slovenskim in hrvaškim delom Jugoslavije. Na švicarske politične in gospodarske predstavnike so tovarne v Jugoslaviji naredile dober vtis, bile so »napredne, dinamične, racionalne (v jugoslovanskem smislu)«, Jugoslovani naj bi imeli »zahodni svetovni nazor, pogled na življenje in navade« in so se, tudi zaradi znanja jezikov (npr. nemščine in francoščine), med Švicarji počutili skoraj »kot doma« (Bürgisser idr. 2017: 220). Obiskovanje dežele sonca in zabave na eni strani ter življenje v t. i. deželi dela na drugi strani je dolgo ostajal povezovalni argument med državama.

V začetnem obdobju priseljevanj so Slovenke in Slovenci prihajali v švicarsko okolje, ki je zaradi priseljevanj iz različnih držav postajalo jezikovno in kulturno vse bolj raznoliko. Tisti, ki so prihajali na začasno delo v Švico od konca 60. pa do 90. let, so večinoma prihajali sami, mladi, samski ali pa so družine puščali v Sloveniji. Če so bili njihovi otroci rojeni v Švici, so jih nekateri predvsem v času začetka šolanja pošiljali v Slovenijo k sorodnikom, saj je bil namen večine, da se po nekaj letih dela v tujini vrnejo v Slovenijo, kjer bi si z zasluženim denarjem zgradili domove. Vračanje izseljencev sta spodbujali tako Jugoslavija kot Švica, sploh slednja jih je dojemala kot sezonske delavce in jim izdajala le začasna delovna dovoljenja.

Hitro naraščanje izselitev kvalificiranih ljudi je že v 70. letih povzročilo prve jugoslovanske pomisleke o preveč množičnih izselitvah dobrega kadra, zato je država začela nekoliko omejevati odhode, predvsem izobražencev in kvalificiranih delavcev (Lukšič Hacin 2007: 198). Kljub temu pa so v Švico zaradi dela še vedno prihajali družinski člani, sorodniki priseljenih ali pa so delodajalci s pomočjo že ustvarjenih mrež zaposlovali posamezne delavce. V letih gospodarske recesije (1974–1976) je Švica 300.000 tujcev celo poslala domov in zato naletela na očitke, da tujo delovno silo uporablja kot gospodarsko varovalo.<sup>18</sup> V 80. letih se je migriranje v Švico znova povečevalo, med letoma 1994 in 1998 pa upadalo in se nato spet povečalo po letu 1998. Da bi obdržala priseljene zaposlene in pridobila nove, se je švicarska migracijska politika prilagodila in sčasoma sprostila

<sup>18</sup> V tem obdobju, do leta 1974, je imela Slovenska katoliška misija v Švici, Lihtenštajnu in na Predarlškem (ustanovljena v Einsiedelnu leta 1968) že 3000 naslovov, zaradi vrnitve številnih v Slovenijo pa jih je v dveh letih izgubila kar polovico. (Taljat b. n. l.)

prepovedi,<sup>19</sup> kar je vodilo do združitve družin, stalnih naselitev priseljencev in oblikovanja stalnejših migrantskih skupnosti (Castles in Miller 2009: 99).

V naraščajoči politični in gospodarski krizi, ki je po letu 1980 nastajala v Jugoslaviji, se je v Švici večalo tudi število priseljenih iz celotne Jugoslavije. Med letoma 1980 in 1990 se je z verižno migracijo število Jugoslovanov v Švici potrojilo, torej narastlo s približno 60.000 na več kot 170.000 ljudi (Bürgisser 2017: 17). V 90. letih je zaradi političnih sprememb v Vzhodni Evropi sledil množični, nenadzorovan dotok ljudi z juga in vzhoda Evrope ter povzročil neenakomerne priselitve (Castles in Miller 2009: 123),<sup>20</sup> kar je vplivalo na podobo kulturne in gospodarske krajine pa tudi na razumevanje držav, nacionalnosti, etničnosti in pojav novih migracij.

Iz podatkov Statističnega urada Republike Slovenije je videti, da se preseljevanje med Slovenijo in Švico skozi čas spreminja: v nekaterih obdobjih je bilo izseljevanje izrazitejše, v drugih pa so prevladovale povratne migracije. V Švici je leta 2021 živel približno 14.000 Slovenk in Slovencev (Slovenci.si b. n. l.),<sup>21</sup> od tega jih je nekaj več kot 8600 slovenskih državljanov (Bundesamt b. n. l.).<sup>22</sup>

## Švicarska migracijska politika

Današnja švicarsko zunanjo migracijsko politiko usmerjajo trije stebri. Prvi poudarja celovit pristop k migracijskim izzivom in priložnostim, drugi partnersko sodelovanje z izvornimi in tranzitnimi državami, tretji pa koordinirano vladno sodelovanje (Staatssekretariat 2021). Integracijska politika temelji na načelu 'Fördern und Fordern' (nem. spodbujati in zahtevati).

Cilji, ki danes zajemajo blaginjo, humanitarno tradicijo in varno integracijo, kot jih povzemajo zgodnejša državna uradna poročila, pa v preteklosti niso bili ne zapisani ne v polni veljavi, saj so se migrantske skupnosti v Švici večkrat soočale z nesprejetostjo, negativnimi oznakami, ksenofobijo, stigmatizacijo, največkrat povzročeno in podprto s političnih strani, medtem ko so priseljeni v državah gostiteljicah življenjsko odvisni od državnih politik in sprejetosti s strani večinskega prebivalstva. O težavnih obdobjih, ki so jih doživljali tudi v slovenski

<sup>19</sup> Popustili so tudi zaradi diplomatskih pritiskov iz Italije, od koder je do 60. let prišlo največ delavcev. (Castles in Miller 2009: 99)

<sup>20</sup> Po letu 2002 je bil v Švici uveden prost pretok državljanov držav Evropske skupnosti in Evropskega združenja za prosto trgovino, kar je povečalo priseljevanje iz evropskih držav. (Heiniger 2006)

<sup>21</sup> V statistiko je zajeta tudi slovenska skupnost v Kneževini Lihtenštajn, ki pa je zaradi majhnosti in vpetosti v širše švicarsko okolje ne omenjam posebej.

<sup>22</sup> Razlika v številu Slovencev, živčih v Švici, obstaja, ker švicarska uradna statistika ne vodi ločene evidence imetnikov dvojnega državljanstva.

skupnosti, so mi pripovedovali sogovorniki. Ti so se v novem okolju čutili včasih bolj, včasih manj zaželeni, včasih celo zelo nezaželeni. V vsaki situaciji so se bili primorani spopadati z novimi življenjskimi okoliščinami, pri katerih so uporabljali različne preživetvene strategije.

Predstavnice in predstavniki prve generacije, ki je prihajala v Švico od konca 60. let naprej, se spominjajo negativnega obdobja protipriseljenskega in predvsem protiitalijanskega vzdušja, ko je bila večina migrantov v Švici Italijanov: »Ta gonja se je začela v šestdesetih. Je bilo hudo, tudi za šefa,« je pripovedoval sogovornik (Pogovor 1). Takratno protimigrantsko vzdušje je negativno vplivalo na vse priseljence, ne glede na njihovo etnično oz. nacionalno pripadnost, negativno pa je vplivalo tudi na delodajalce, ki so bili odvisni od tujih delavcev.

Konfliktna razmerja do priseljenih in razvoj pojma potujčevanja Švice (nem. *Überfremdung*) pa so se začeli že prej, že v začetku 20. stoletja, ko so poskušali nekateri politiki pozornost usmerjati na t. i. tujo infiltracijo, ki naj bi pomenila kulturno, intelektualno, gospodarsko in politično grožnjo švicarski identiteti. Protimigrantske ideje so se razvijale predvsem pod vplivom desno usmerjenih političnih akterjev in družbenih elit. Prvič se je izraz *Überfremdung* pojavil leta 1914 (Portmann-Tinguely in von Cranach 2016), uperjen pa je bil proti italijanskim delavcem, ki so od konca 19. stoletja prihajali v Švico opravljat nizko plačana dela.<sup>23</sup> Strah pred tujci se je nato pojavljal v raznih kriznih časih, denimo med drugo svetovno vojno, in znova vzplamtel v 60. letih, v času množičnega prihoda novih delavk in delavcev v Švico. V času tega gospodarskega vzpona, ki je slonel na odprti politiki priseljevanja in posledično na učinku tuje delovne sile, se je zgodil premik z vidika priseljevanja kot pozitivnega za gospodarski razvoj k vidiku priseljevanja kot negativnega pojava za švicarsko nacionalno identiteto. Argument zanj so bile politične in ljudske pobude, ki so trdile, da naraščajoče število tujcev ogroža švicarsko identiteto in lahko vodi v njeno izgubo (Skenderović 2015).

V obdobju po drugi svetovni vojni so bili predvsem Italijani označeni kot nevarni Drugi, kot ogrožajoči, necivilizirani in kriminalni tujci, imenovani z zmerljivko *Tschingg* (čing).<sup>24</sup> Nesprejemanje je italijanski priseljenki skupnosti zelo oteževalo vsakodnevno življenje. Leta 1963 je Albert Stocker v Zürichu ustanovil Protiitalijansko stranko (*Anti-Italiener-Partei*); hkrati se je razvijal diskurz o prevelikem priseljevanju in vloženi sta bili dve iniciativi proti priseljevanju, kar je pri ljudeh povzročilo mržnjo do tujcev.<sup>25</sup> Negativni odnos do tujcev

<sup>23</sup> Leta 1915 je Carl Alfred Schmid, socialni delavec in sekretar iz Züricha, objavil esej o vprašanju tujcev in pisal o nevarnih posledicah prevelikega priseljevanja za Švico (Schmid 1915).

<sup>24</sup> Izraz *Tschingg* je izpeljan iz vzklika »Cinque la mora!«, ki se izgovarja pri igranju priljubljene italijanske tradicionalne prstne igre mora.

<sup>25</sup> V tem obdobju je švicarski pisatelj Max Frisch ustvaril zapis, ki je kmalu postal priljubljena kritika in simbol nerazumevanja človeka kot posameznika v migrantskih politikah držav, ki so množično uvažale delovno silo iz revnejših držav: »Poklicali smo delovno silo in dobili smo ljudi.« (Frisch 1965)

je doživel vrhunec leta 1968 z drugo, Schwarzenbachovo iniciativo proti priseljevanju.<sup>26</sup> Hladno vzdušje je zaznamovalo priseljske skupnosti pa tudi tovarne in podjetja, ki so bila odvisna od tuje delovne sile. O zaostrenem ozračju in švicarski protimigrantski politiki so pisali tudi takratni jugoslovanski časopisi; Slovence je o poteku iniciative leta 1970 obveščala slovenskim izseljencem namenjena revija *Rodna gruda*.

Mračnemu obdobju protipriseljske politike je sledilo obdobje, ki so se ga moji sogovorniki in sogovorniki z veseljem spominjali kot pozitivnega glede obravnavanja priseljencev. Gibanje, imenovano Mitenand (švic.-nem. Miteinander – skupaj), je nastalo v 70. letih. Njegov namen je bil pripomoči k pravičnejši in enakopravnejši družbi ter strpnejšemu odnosu do priseljenih, člani gibanja so se borili za novo, bolj odprto švicarsko politiko do tujcev. Začetnik gibanja je bilo Katoliško delavsko gibanje (Katholische Arbeitnehmer Bewegung Schweiz), ki je kot odziv na burne razprave o integraciji in t. i. tuji infiltraciji v letih po Schwarzenbachovi iniciativi ustanovilo delovno skupino Skupaj za človeku prijazno politiko do tujcev (Mitenand für eine menschliche Ausländerpolitik). Pobuda se je razširila med ljudmi in predstavljala prvo obsežno civilno gibanje v Švici, ki se je zavzemalo za demokratizacijo politike do tujcev, in »odprlo pot za razširitev integracijske politike v 90. letih« (Espahangizi 2018). Začeli so upoštevati raznolikost kultur in med drugimi so se lahko tudi slovenski priseljenci s svojimi folklornimi skupinami, folklornimi kostumi in tradicijsko glasbo predstavljali na dogodkih znotraj delovanja gibanja Mitenand, ki je nastalo kot odgovor na številne protimigrantske poteze. Idejo o pravičnejši Švici so podprle tudi nekatere stranke politične levice<sup>27</sup> in se z raznimi projekti aktivno vključevale v migrantsko ter azilno politiko, ki je od 80. let postajala vse pomembnejša<sup>28</sup> (Espahangizi 2019).

---

<sup>26</sup> Politik in züriški državni svetnik James Schwarzenbach je leta 1968 v iniciativi pozval, naj se določi delež vseh tujcev v kantonih (razen v Ženevi) in omeji na 10 %. V pobudi je bil predlog, da bi v državi lahko ostali le sezonski delavci brez družin, ki ne bivajo v Švici več kot devet mesecev na leto, prav tako negovalno in bolnišnično osebje, usposobljeni znanstveniki in umetniki ter nekaj drugih skupin. Če bi prišlo do zmanjševanja števila delovnih mest v podjetjih, bi bilo treba najprej odpustiti tujce. V primeru, da bi bili predlogi iz iniciative sprejeti, bi Švico moralo zapustiti 300.000 do 400.000 ljudi, največ Italijanov. Pobuda je bila na referendumu s 54 % zavrnjena.

<sup>27</sup> Podprla jo je politična levičarska delovna skupina za novo zunanjo politiko, ki je leta 1977 predložila pobudo za referendum za zakon, ki bi enakovredno upošteval interese Švicarjev in tujcev, s tem bi npr. ukinjen status sezonskega delavca in omogočeno združevanje družin. Pobuda je bila na referendumu leta 1981 zavrnjena, vendar je gibanje Mitenand ostalo še naprej aktivno.

<sup>28</sup> Gibanje je nehalo delovati leta 1990, kar sovпада z novimi globalnimi migracijskimi dinamikami, razpadom vzhodnega bloka, ustanovitvijo Evropske unije ter drugačnim pretokom ljudi in drugačnimi migracijskimi politikami. Spremenilo se je tudi razumevanje in razlikovanje azilantov ter migracijska politika. (Ruedin idr. 2015: 5–22)

## Preobrat v odnosu do jugoslovanske migracije

Drugo močno protimigrantsko vzdušje, ki so ga doživljali tudi slovenski izseljenci, je nastajalo od konca 80. oz. v 90. letih, ko se je mržnja do priseljenih usmerila predvsem v jugoslovanske priseljence. Z vse globljo jugoslovansko politično in gospodarsko krizo se je začel slabšati tudi položaj jugoslovanskih delavcev v švicarski javnosti. Slaba finančna situacija v Jugoslaviji je namreč v tujino pognala številne iskalce zaposlitve, vire preživetja so ljudje iskali tudi v Švici, kjer so imeli že dobro vzpostavljene povezave. Medtem ko so prej v Švico prihajali pretežno iz severnih dveh kulturno bližnjih republik, Slovenije in Hrvaške, je zdaj prihajalo vse več ljudi iz cele Jugoslavije, iz kulturno drugačnih in večinoma podeželskih okolij, ki so imeli omejene možnosti formalnega izobraževanja. Zanje je bil prihod v Švico težak,<sup>29</sup> »predvsem za nekvalificirane delavce s podeželja, torej ljudi, ki so morali premagovati večje ovire pri vključevanju v urbani, postmoderni svet« (Boškovska 2000: 2648).

Prvotnečasne naselitve so se v velikem številu spremenile v stalne. S pomočjo že utrjenih družinskih in sosedskih vezi ter širših socialnih mrež so se novi priseljenci pridružili že obstoječi veliki priseljenki skupnosti. Tako je prej nevidna in dobrodošla migracija postajala vse bolj navzoča, opazna in glasna ter vse manj dobrodošla. Nanjo so se začele lepiti oznake kriminalnosti, izkoriščanja in zlorabljanja socialnega sistema. V švicarskem javnem prostoru so začeli uporabljati zmerljivo Jugo, slabšalno in prezirljivo označevanje priseljenih iz Jugoslavije, negativne oznake pa so se še dodatno utrdile v času vojn na območju nekdanje Jugoslavije in v času oblikovanja večjih begunskih skupnosti (Boškovska 2000: 2649). Po letu 1991 je iz nekdanje Jugoslavije v Švico prišlo skoraj 400.000 ljudi, med njimi tudi veliko število zelo travmatiziranih beguncev (Bürgisser 2017: 17). Prejšnje priselitve, ki so desetletja omogočale gospodarsko blaginjo v Švici, so postale nezaželene, saj naj bi ogrožale varnost in blaginjo mirne alpske države. Stigmatizacija se je vse bolj usmerjala v celotno migracijo z območja nekdanje Jugoslavije, tako da ni bilo več pomembno, kdo je kdo, temveč od kod prihaja. »Jugo je postal kletvica, sinonim za roparje in hitre voznike ter za mlade z mačistično držo in nagnjenostjo k nasilju.« (Binzegger 2005: 3) Uveljavil se je pejorativni pomen Balkana kot geografskega področja, kjer živijo nasilni, med seboj sovražni ljudje, konflikti pa naj bi bili logično nadaljevanje večnega spopadanja med balkanskimi narodi (Todorova 1997).

Medetnično konfliktni razpad Jugoslavije je vplival tudi na priseljenke skupnosti v Švici, ki so bile prej med seboj prijateljsko naravnane. Vojna je razdirala mednacionalna in medetnična prijateljstva in sodelovanje med ljudmi. Enotnost države in bratstvo med

<sup>29</sup> Za družine, ki so se pridružile priseljenim, je bilo to težko prilagoditveno obdobje. Pred združitvami so namreč dobro živele z zaslužki iz Švice, po prihodu pa so morale z nizkimi dohodki pogosto preživljati številne člane.

narodi Jugoslavije sta uživala mednarodni ugled, z vse večjimi napetostmi v državi pa je občutek skupne jugoslovanske pripadnosti usihal tudi v izseljenstvu. Vojna je za marsikoga v migrantski skupnosti pomenila tudi slovo od države otroštva in mladosti, brezskrbnih počitnic, skupnih jugoslovanskih praznovanj, marsikdo je izgubil sorodnike in svoj dom. Razpad Jugoslavije je pomenil začetek nove, negotove prihodnosti, ki se je v velikem delu nekdanje države razširila še v krvavo vojno. O izgubah prijateljev, neprijetnih situacijah in dožemanju nove stvarnosti so pripovedovali tudi moji sogovorniki: »Prej smo igrali skupaj nogomet, potem nas niso več nikoli povabili,« je pripovedoval sogovornik o dolgoletnih nogometnih turnirjih v Švici, ki so prenehali z razpadom Jugoslavije (Pogovor 2). »Sva bili prijateljci, pa me ni več pozdravila,« mi je o dolgoletnem prijateljstvu s kolegico iz Srbije pripovedovala Slovenka v Švici (Pogovor 3).

Marsikdo iz slovenske skupnosti je z grenkobo pripovedoval o časih, ko so zaradi nasprotujočih si političnih mnenj izgubili prijatelje, hkrati pa so se z veseljem in ponosom spominjali dogodkov ob razglasitvi samostojne Slovenije leta 1991. Slovenska skupnost, ki je bila že pred razpadom Jugoslavije homogena, se je enotno odločila za samostojnost. Ob začetku vojne so v podporo suvereni Sloveniji organizirali tudi demonstracije pred bernskim parlamentom: »Smo zašili zastave, sem vzel harmoniko in smo šli pred Bundeshaus,« je pripovedoval sogovornik (Pogovor 4). Slovenska skupnost je po svojih močeh in povezavah skušala vplivati na švicarsko priznanje Slovenije kot samostojne države. Takrat Slovenke in Slovenci niso več želeli biti videni kot Jugoslovani in še manj kot Balkanci v okolju, ki je za marsikoga postal že stalni dom.

Tako se je od 90. let sčasoma uveljavil ksenofobni diskurz, uperjen proti jugoslovanski skupnosti, katere člani so bili imenovani Jugo, Ić, Šipi, Balkanci in skupnost je postala najmanj priljubljena med tedanjimi priseljskimi skupnostmi v Švici (Bürgisser 2017: 18). Nastrojenost se je razkrivala v javnem diskurzu, oteževala je vsakodnevno življenje priseljencev, vrstile so se razprave, pojavljali so se plakati in letaki, ki so podpihovali mržnjo proti »Jugom«. Švicarski politiki so izraz izkoriščali za pridobivanje političnih točk,<sup>30</sup> provokacija pa je vstopila tudi v glasbo, kot vidimo v pesmi švicarske jodlarske pevске skupine Appenzeller Jodelchörli Urnäsch am Säntis, ki je na festivalu tradicionalne švicarske rokoborbe med neposrednim televizijskim prenosom avgusta leta 2009 zapela pesem z besedilom: V Bibliji je zapisano, da moraš svoje sovražnike imeti rad, / s tem je mišljen tobak za njuhanje in ne prekleta Jugo-sodrga.<sup>31</sup> Nastrojenost proti

---

<sup>30</sup> Odmevna je bila kampanja stranke Die Schweizerische Volkspartei, ki je, uperjena proti nekaterim priseljskim skupnostim, leta 2013 objavila slogane »Rassismus Ja« (Ja rasizmu), »Auslander Raus« (Ven, tujci), »Sau Türken« (Svinje Turki) in »Dreck Jugos« (Umazani Jugosi). (Müller 2012)

<sup>31</sup> Zaradi nespodobne in ksenofobne vsebine je bila proti pevski skupini vložena kazenska ovadba, ki jo je vložilo združenje Humanrights.ch. (Humanrights.ch 2009)

migrantskim skupnostim iz prostora nekdanje Jugoslavije v zadnjih letih vse bolj izginja, vendar še vedno prihaja do posameznih primerov sovražnega govora ali diskriminacije.

Danes živi v Švici več kot 300.000 državljanov iz nekdanjih jugoslovanskih republik, ob teh pa še več 10.000 tistih s poreklom z območja nekdanje Jugoslavije, ki imajo švicarsko državljanstvo; tako naj bi bil kar vsak dvajseti prebivalec Švice povezan z nekdanjim jugoslovanskim prostorom (Bürgisser 2017: 20). Jugoslovanska skupnost, ki je v vsakodnevem diskurzu prepoznana kot enotna »Jugo« skupnost, pa od 90. let naprej ne obstaja več. V začetku priselitev iz Jugoslavije, od 60. let naprej so jugoslovansko skupnost sestavljali prebivalci sedmih novonastalih držav, torej sedmih nacionalnosti z dodatnimi notranjimi etničnimi delitvami. Predvsem prva generacija slovenskih priseljencev je uporabljala razne strategije in da bi se distancirala od jugoslovanske skupnosti ter predstavila novo, le slovensko identiteto, neobremenjeno z jugoslovansko preteklostjo, si je pomagala s pomembnim razlikovalnim elementom – s slovensko glasbo.

Po letu 2000 pa je med pripadniki mlajše generacije slovenske skupnosti opaziti novo razumevanje povezovanja glasbe in izvorne države. Generacije, rojene slovenskim staršem v Švici, pa tudi novejši priseljenci poslušajo slovensko narodnozabavno, pop in rock glasbo, hkrati pa obiskujejo koncerte v t. i. balkanskih klubih, kjer se predvajajo zvrsti balkanske glasbe, ki so v 90. letih postale priljubljene v Švici in širše v zahodnem svetu (Buchanan 2007; Brunnschweiler 2009). Glasba, ki je povezana s pozitivno platjo Balkana (Laušević 2007), je postala ena od glasbenih zvrsti, ki mobilizira tudi člane slovenske skupnosti. Ti priložnostno obiskujejo nastope sodobnih pop in rock izvajalcev iz držav zahodnega Balkana, manj zanimanja pa kažejo za balkansko glasbo, ki nastaja v Švici, npr. za balkan beat in balkan sound. Te glasbe ne doživljajo kot neposredni simbol povezanosti z izvorom ali tradicijo, temveč bolj kot izraz raznolikosti in večkulturnosti, ki sta sooblikovala tudi slovenski glasbeni prostor. Deloma je to zato, ker je t. i. balkanska glasba priljubljena tudi v Sloveniji (Volčič in Erjavec 2010; Radović 2010; Dorđević 2010; Šivic 2013; Hofman in Kovačič 2023), deloma pa, ker se ta glasba pri mlajših generacijah ne povezuje več z nekdanjo Jugoslavijo, nima več negativne konotacije in sporoča, »da je del sodobnega slovenstva tudi nekdanje jugoslovanstvo in sodobno balkanstvo« (Velikonja 2013: 94). Ob pogajanjih o novi identiteti nove generacije Slovenk in Slovencev ne razumejo več na način, kot so jih razumele generacije v času Jugoslavije, ko so na Slovence gledali kot na »nemško Evropo – kot na hladno, dolgočasno in brezdušno« (Čvoro 2014: 88), zato v pogajanjih za svoj prostor v skupnosti uporabljajo in se identificirajo tudi z balkansko glasbo kot simbolom odprtosti. Glasbo z zahodnega Balkana razumejo kot sodobno slovenstvo, kot eno od glasbenih zvrsti, ki prav tako odraža njihovo mesto v družbi. Razloge za takšno dožemanje je mogoče pripisati tudi (vsaj delnemu) razumevanju južnoslovanskih jezikov, glasbenih vzorcev in čustvenih sporočil te glasbe.

Ob omenjenem je treba upoštevati tudi dejstvo, da ima delež prebivalstva iz Slovenije priseljenih v Švico že izkušnje s priselitvami iz nekdanjega jugoslovanskega prostora v Slovenijo. Večetnična država in etnična raznolikost je torej rezultat tako priseljevanja v preteklosti (največ v 70. in 80. letih) kot tudi v sodobnosti. V času Jugoslavije so se slovenski priseljenci v Švico, ki so že predtem doživeli preselitev, vključevali v skupnosti svojih izvornih dežel. V času jugoslovanskih priselitev je namreč veljalo nenapisano pravilo: »Smo bili dogovorjeni, da v našem društvu imamo samo Slovence« (Pogovor 5), kar je izključevalo pripadnike drugih jugoslovanskih etničnosti, čeprav so ti lahko pred preselitvijo v Švico prav tako živeli v Sloveniji. Sčasoma se je to začelo spreminjati: z vse večjo oddaljenostjo od razpada Jugoslavije in približno do leta 2020 so se začeli predstavniki druge generacije priseljencev v Slovenijo, ki so se kasneje preselili v Švico, vse bolj vključevati tudi v slovenske skupnosti. Udeležujejo se slovenskih srečanj, aktivni so na družabnih omrežjih, od leta 2018 je opaziti porast pri vpisu otrok v dopolnilni pouk slovenščine in kulture, vključujejo se v glasbeno življenje slovenske skupnosti, v katero so bili rojeni, hkrati pa se povezujejo tudi z drugimi skupnostmi, s katerimi jih vežejo etnične in kulturne korenine. Tako s seboj nosijo kulturo in glasbo več izvornih kulturnih prostorov, ki so oblikovali njihove identitete.

# DRUŠTVENO ŽIVLJENJE SLOVENSKE SKUPNOSTI V ŠVICI

## Metodološki okvir empiričnega dela raziskave

Kakšno vlogo ima glasba pri ustvarjanju in obnavljanju skupnosti ter samopotrjevanju v novem okolju? Kako se oblikuje glasbeni prostor, ko začnejo prinesene glasbe sobivati z že obstoječimi glasbami in glasbami priseljenjskih skupin? Zaradi kompleksnosti se postavlja vprašanje, kako se sploh lotiti raziskovanja takšnih pojavov.

Raziskovanje etničnih ali nacionalnih skupin zunaj izvorne države zahteva metodologijo, ki se razlikuje od tradicionalnega etnomuzikološkega opazovanja glasbenih pojavov enega kraja, vezanih na večjo, razmeroma stabilno, homogeno in enojezično skupnost. Takšna je bila vrsto let moja raziskovalna etnomuzikološka praksa in tudi na splošno dolgoletna etnomuzikološka paradigma, ki je glasbo razumela kot nekaj, kar naj bi nastajalo v stabilnih, nespremenljivih družbenih okoljih v sodelovanju pretežno celotne (največkrat tradicionalno osnovane) skupnosti in pomembnejših posameznikov.

Ta raziskovalna paradigma se je skladala tudi z razumevanjem sveta kot zamejenega prostora, znotraj teh meja pa naj bi bil svet urejen, homogen in zamejen s kulturnimi značilnostmi posameznega kraja ter določenega naroda (Gupta in Ferguson 1997a, 1997b). Metodologija, ki je še vedno relevantna za raziskovanje stalnih lokalnih skupnosti, je za raziskovanje preseljenih v nov prostor manj primerna. Vsi našeti dejavniki se v prostoru priselitve namreč temeljito spremenijo: migracije ljudi na novo opredelijo meje in ustvarjajo se novi prostori. Kot posledica teh sprememb nastajajo nove skupnosti (Krüger in Trandafoiu 2014: 16), ki niso enotno preseljene iz starega prostora v novega, niso konkretne in homogene entitete, kot se je v preteklosti dojemalo diasporo, temveč so navadno dinamične, raznovrstne in razpršene skupnosti, ki ob upoštevanju mobilnosti,

migriranja in transnacionalnih povezav ter drugih pojavov zahtevajo tudi temu primerno raziskovalno metodologijo.

Klasični etnomuzikološki pristop raziskovanja preseljenih skupnosti je bil za mojo raziskavo torej bolj malo uporaben. Medtem ko se je večina slovenskih priseljencev v Švico s konca 60. in začetka 70. let preseljevala v iste kraje (predvsem v bližini tovarn, kjer so službovali), pa so se ti sčasoma začeli razseljevati po celotni Švici. Seveda še danes obstajajo območja, kjer je zaradi večje ponudbe delovnih mest slovenska poselitev bolj zgoščena, prav tako je slovenskih priseljencev več v večjih mestih, vendar se navadno ne preseljujejo po ključu nacionalne ali etnične pripadnosti, kar je bilo značilno za zgodnje množično priseljevanje v 60. letih. Slovenke in Slovenci v Švici tako na prvi pogled delujejo nepovezano in razmeroma neopazno med okoliško družbo, kar je tudi njihova izbira.

V iskanju primerne metodologije sem uporabljala polimorfno vključenost (Guster-son 1997: 116) in večlokacijsko metodologijo (Marcus 1995), ki vključuje povezovanje s sogovorniki na več med seboj le malo povezanih lokacijah. Informacije sem tako pridobivala tudi iz izvirnega, slovenskega okolja, saj se ljudje tukaj in tam nenehno povezujejo ter prehajajo (Glick Schiller idr. 1992; Slobin 1993; Repič 2009), sledila pa sem tudi opazovanju diaspornih mrež na več fizičnih in virtualnih lokacijah (Ramnarine 2007a). Odgovore na vprašanja sem skušala zajeti z že uveljavljenimi raziskovalnimi metodami v etnomuzikologiji, kot je etnografska metoda, ki ostaja pomembna za razumevanje vloge glasbe v na novo oblikovanih skupnostih. Tovrsten pristop namreč omogoča tudi raziskovanje v dejanskem življenjskem kontekstu ter daje vpogled v podrobno in celovito razumevanje »glasbe na poti« in vseh spremljevalnih dejavnikov.

Kvalitativna metoda poglobljenih intervjujev s posameznicami in posamezniki mi je služila za subjektivno zaznavanje časa in prostora ter mesta glasbe v njem. Pogovarjala sem se z glasbeniki, organizatorji glasbenih in drugih dogodkov, poslušalci, vidnejšimi predstavniki slovenske skupnosti, predstavniki v Švici delujočih slovenskih inštitucij in tudi z nekaterimi posamezniki, ki niso vključeni v nobeno od slovenskih skupnosti. S spremljanjem zgodb sogovornikov in opazovanjem njihove vključenosti v švicarsko okolje sem želela zajeti bistvo tega, »kaj pomeni živeti večlokarno življenje« (Slobin 1994: 245). Moji sogovorniki so bili posamezniki iz Švice, ki imajo kakršnokoli povezavo z glasbo, Slovenijo ali slovensko skupnostjo v Švici, s čimer sem skušala dobiti vsaj delni vpogled v raziskovalno temo. Nekaj intervjujev sem opravila tudi z glasbeniki v Sloveniji, ki so v preteklosti živeli v Švici, tam gostovali ali bili kako drugače povezani z njo.

Terensko delo, tako v Švici kot tudi v Sloveniji, je potekalo od leta 2011 do 2022, ko sem zaključila raziskavo, najbolj zgoščeno pa med letoma 2013 in 2015. Opravila sem 38 polstrukturiranih intervjujev, ki pa niso vsi uporabljeni v besedilu, vendar so mi vsi, vključno s pogovori z naključnimi sogovorniki, omogočili boljše razumevanje vloge

in pomena glasbe v migraciji. Zaradi varovanja osebnih podatkov sogovornice in sogovorniki niso navedeni poimensko; podatki in posnetki se nahajajo v mojem arhivu.

Vpogled v društveno življenje Slovencev mi je omogočila tudi selitev sprva v Zürich, nato v Bern in vključevanje v nekatere društvene dejavnosti. Sodelovala sem pri organizacijah društvenih dogodkov v okviru Združenja staršev otrok slovenskega dopolnilnega pouka slovenščine v Švici, Kneževini Lihtenštajn in na Predarlškem »Martin Krpan«, z društvi pa sem sodelovala tudi v okviru zaposlitve na Veleposlaništvu Republike Slovenije v Bernu v obdobju 2015–2018.

Skozi prizmo opisanega raziskovalnega okvira mi je boljše razumevanje glasbenih praks in realnosti v migracijskih procesih v Švici omogočalo opazovanje na več krajih, prav tako pa tudi dejavno sodelovanje pri nastajanju glasbenih in drugih kulturnih dogodkov med letoma 2012 in 2021. Poleg zbiranja glasbenega in z glasbo povezanega gradiva so me zanimale življenjske zgodbe posameznikov kot kontekstualne zgodbe, ki sem jih vpela v širše dokumentirano dogajanje, tako zgodovinsko kot primerjalno. To mi je tudi približalo razumevanje tega, kako priseljenci dojemajo novo okolje v vsakdanu, kako si razlagajo pomembnost vključevanja v slovenske skupnosti, katere vsebine imajo večji vpliv v njihovih življenjih in kakšno vlogo igrajo pri tem Drugi. Večino empiričnih podatkov sem zbrala in analizirala med letoma 2011 in 2022; tudi literatura, ki sem jo uporabila za oblikovanje teoretskega okvirja, je nastala večinoma do leta 2022, upoštevajoč nekaj novejših prispevkov.

Poleg številnih pogovorov sem za namene pričujoče raziskave pregledala najrazličnejše arhivske, tiskane, video in zvočne vire, prav tako spletne strani in družabna omrežja, podatke o raziskovani temi sem dobivala tudi prek elektronske pošte in telefonskih pogovorov. V vseh teh letih sem imela priložnost pogovarjati se z različnimi ljudmi; čeprav ne vsi, pa se je vendarle zadostno število ljudi odzvalo na mojo prošnjo za pogovor. Če sem naletela na neodzivnost ali nepripravljenost za pogovor, pa sem to razumela tudi kot drugačen pogled na življenje v novem okolju, saj so si nekateri novo okolje oz. novo državo izbrali prav zato, da bi se oddaljili od starega in da bi zase poiskali svoje novo mesto. Morda so v novem okolju našli želeno anonimnost in jo želijo ohranjati.

Pri opazovanju glasbenega življenja v Švici in komunikaciji v živo so bile glavna ovira velike razdalje med kraji, saj moji sogovornice in sogovorniki živijo na različnih koncih države. Večina teh je bila iz nemško govorečega dela Švice, kajti ta del države je največji in tam živi največ slovenskih priseljencev. Če se je pokazala priložnost, sem se pogovarjala tudi s posamezniki iz francosko in italijansko govorečega dela Švice, sicer pa je večina pogovorov potekala v slovenščini, ki je pri nekaterih, pa čeprav predstavnikih druge ali celo tretje generacije, tekoča, pri nekaterih tako ustno kot tudi pisno. Nekateri posamezniki imajo v slovenščini skromnejši besedni zaklad, pogosto pa se zaradi daljšega bivanja v Švici slovenski jezik meša z izrazi švicarsko-nemških narečij ali s francoščino

in italijanščino. S sogovorniki, ki ne govorijo slovensko in niso del slovenske skupnosti, se pa na neki ravni identificirajo kot Slovenke in Slovenci, sem se pogovarjala še nemško, angleško in italijansko.

Pri interpretaciji obravnavanega gradiva sem sledila ključnim raziskovalnim konceptom, ob tem pa sem upoštevala tudi poudarke, ki so se zdeli pomembni samim sogovornikom in sem tako s pomočjo njihovega doživljanja oz. predstavljanja dogodkov skušala razumeti in si oblikovati sliko o vlogi glasbe med Slovenkami in Slovenci v Švici ter o prehajanju njihove glasbe v švicarsko okolje.

## Društva v slovenski skupnosti v Švici

V predinternetnem obdobju so bila društva eno prvih in tudi zelo priljubljenih ter pomembnih oblik združevanja in druženja Slovenk in Slovencev, ki so se od začetka 60. let priseljevali v Švico.<sup>32</sup> Društva, ki so nastajala na podlagi vse bolj pospešenih transnacionalnih gibanj migrantov v drugi polovici 20. stoletja, so postavljala stebre družbenega življenja, pomenila so oporne, za nekatere celo središčne točke, okoli katerih je potekalo njihovo življenje v povsem novem okolju. Zaradi alpske kulture, h kateri se prišteva pretežni del slovenske kulture, so slovenski priseljenci prostor priselitve večinoma dojemali kot kulturno domačega, pa vendar z velikimi jezikovnimi, kulturnimi, birokratskimi, družbenimi ovirami, ki so jih morali premagovati v vsakodnevnem življenju.

V društvih se je odvijala pomembna identitetna strategija priseljencev. Velik del društvenih dejavnosti je bil namreč namenjen predstavljanju v družbi in druženju ob transnacionalni kulturi, znotraj tega še posebno glasbenim dogodkom. Ti pa niso bili pomembni le zaradi glasbe same ter druženja ob dogodkih, temveč je k temu sodilo tudi dogajanje, povezano z organizacijo dogodka, bodisi koncertnega bodisi plesnega. Pisna dokumentacija društev in intervjuji o delovanju društev, ki sem jih opravila, odpirajo razumevanje organiziranja glasbenih dogodkov, in sicer v okviru pojma musicking (Small 1998) oz. glasbe kot procesa (Blacking 1973), torej z vsem, kar je z dogodkom povezano in z vsemi, ki pri njem sodelujejo (Small 1998: 8). Raziskovanje tega vidika ponudi širši vpogled v to, kako so bili dogodki, ki so novonastalo skupnost začasno odmaknili od delovnega vsakdana v tujem okolju, enako pomembni kot sestajanje, izbira in sestavljanje glasbenega programa ter nič manj kot dogovarjanje o tem, kateri glasbeni jezik bo privabil čim več udeležencev in zadostil njihovim pričakovanjem.

---

<sup>32</sup> Društveno življenje je zaznamovalo predvsem tiste, ki so prihajali v Švico od 60. do 80. let in še danes ostajajo aktivni člani društev, medtem ko mlajši v društva pristopajo le izjemoma.

## Klub jugoslovenskih građana Zürich: prvo jugoslovansko društvo v Švici

Leta 1963 je bilo ustanovljeno prvo jugoslovansko društvo v Zürichu, tj. Klub jugoslovenskih građana Zürich<sup>33</sup> (Klub jugoslovanskih državljanov Zürich, v nadaljevanju KJG Zürich) (Dahinden in Moret 2008: 238), sledilo pa je ustanavljanje društvenih podružnic v krajih Aarau, Baden, Basel, Neuhausen, St. Gallen, Solothurn, Schaffhausen in Amriswil, torej povsod tam, kjer so bili jugoslovanski delavci na začasnem delu navzoči v večjem številu, predvsem mladi, ki so pogrešali druženje, glasbo in domačo kulturo. Slednje so, sodeč po dopisu iz društvenega arhiva, našli v društvih:

Večina dejavnosti kluba spada na tradicionalne družabne, zabavne in kulturne prireditve. Ni težko ugotoviti, da našim ljudem – ki so večinoma mlajši in samski – najbolj primanjkuje družabnega, zabavnega življenja. Zaradi jezika, temperamenta in številnih drugih dejavnikov je švicarska družba za povprečnega tujca skoraj zaprta. Filmi, televizija, tisk – svet našim državljanom ne more nadomestiti družbe, njihove domače družbe. Izjemno velik obisk naših zabavnih prireditev nas je potrdil v svoji usmerjenosti. To je bila tudi glavna spodbuda za močnejše in prostovoljno članstvo. [...] Napačno bi bilo, če bi na te predstave gledali z enakega vidika kot doma, tj. v njih vidijo le družbeno-zabavno vlogo. Tu Jugoslovanom tovrstni dogodki pomenijo edino in edinstveno priložnost, da se najdejo v svojem okolju, se spoznajo, pogovorijo, rešijo svoje probleme. (KJG Zürich 1968: 4)

Jugoslovanski klub je deloval v sodelovanju z jugoslovanskim konzulatom v Zürichu in v njihovih prostorih so člani imeli sestanke, na katerih so bili navzoči tudi predstavniki konzulata. KJG Zürich se je večinoma financiral s članarino, nekaj sredstev so darovala tudi mešana, jugoslovansko-švicarska podjetja in nekatere jugoslovanske državne inštitucije. Skladno z idejo jugoslovanske države je bila želja in tudi naloga klubov, da se z dejavnostjo neguje solidarnost med Jugoslovani in ne spodbuja nacionalističnih in šovinističnih elementov, ki, kot so zapisali na koncu enega prvih poročil, »niso, na žalost, tuji med našimi državljani tukaj« (KJG Zürich 1968: 10).

Glavni namen jugoslovanskega kluba je bil »olajšati in popestriti življenje naših Jugoslovanov v Švici« (KJG Zürich 1968: 10). Dejavnosti so bile namenjene predvajanju filmov, prvenstveno jugoslovanske produkcije, organiziranju predavanj, športnih dejavnosti, izletov in ekskurzij, tudi medsebojni finančni pomoči. Klub je ustanovil tudi jugoslovansko knjižnico in nagovarjal člane k ustanavljanju podružničnih knjižničnih

<sup>33</sup> Na spletni strani kluba je zapisano, da je to najstarejši klub Jugoslovanov. »Klub je ustanovljen 1963. leta in je naš najstarejši klub na svetu« (Klubovi b. n. l.). Klub še vedno deluje, v njem pa se po razpadu Jugoslavije zbirajo pretežno priseljenci iz Srbije (prav tam).

enot v drugih krajih. Člani so s posredovanjem kluba prejeli izseljencem namenjen časopis *Novosti iz Jugoslavije*, za božično-novoletne praznike so organizirali tudi prevoz z vlakom iz Švice v Jugoslavijo.

Klub in njegove podružnice so si prizadevali za čim plodnejše sodelovanje s Švicarji, člani kluba so spodbujali k spoznavanju Švice, kulture, družbene in politične ureditve, nagovarjali so jih k učenju nemškega jezika. Strategije kluba so bile skladne s tedanjo povojno politiko Jugoslavije, ki jo je v poslanici ob Izseljenskem tednu leta 1955 zapisal jugoslovanski predsednik:

Naši izseljenci naj bodo tisto, kar povezuje, tisto, kar bo pripomoglo k boljšemu medsebojnemu spoznavanju naših narodov in dežel. Da bi moglo to biti, morajo biti na eni strani zgled lojalnosti in spoštovanja do dežele, v kateri živijo, biti morajo zavedni in dobri njeni državljani, na drugi strani pa morajo biti tudi pravilno obveščeni o sedanjem življenju in njihovi stari domovini. Tu ne mislim, da bi morali biti nekakšni propagandisti družbenega sistema, ker menimo, da ima vsaka dežela svojo pot razvoja. (Broz 1956: 32)

Družabne in zabavne prireditve so predstavljale glavno dejavnost kluba (KJG Zürich 1968: 8); med temi je bila v času SFRJ pomembna, skoraj osrednja vsakoletna naloga kluba praznovanje dneva republike 29. novembra.<sup>34</sup> Ob skupnih klubskih srečanjih so imeli živo glasbo, v klubski glasbeni zasedbi s sedežem v Rapperswilu so igrali priseljenci iz vseh jugoslovanskih republik. Poleg plesnih večerov z ansambli, katerih člani so bili večinoma profesionalni glasbeniki v švicarskih lokalih, so v okviru KJG Zürich organizirali tudi gostovanja raznih glasbenikov, humoristov in pevcev.<sup>35</sup> Prireditve so bile množično obiskane, saj že prva poročila navajajo več kot 5000 obiskovalcev na prireditvah v letu 1967 (nav. delo: 5). Jugoslovane, razpršene po Švici, so k čim večji udeležbi na prireditvah nagovarjali tako jugoslovanski konzulat v Švici kot tudi republiške organizacije v domovini, ki so skrbele za izseljence, denimo Slovenska izseljenska matica (v nadaljevanju SIM).

KJG Zürich je vsako leto prirejal velike prireditve, med njimi je bila junija 1968 prireditev *Zvuci rodnog kraja/Heimatklänge aus Jugoslawien* (Zvoki rodnega kraja), ki je potekala v sodelovanju z radijskimi in televizijskimi hišami v Zagrebu, Sarajevu, Beogradu in Ljubljani ter s Savezom sindikata Jugoslavije (Združenje sindikatov Jugoslavije).

---

<sup>34</sup> Vsako leto je bila največja jugoslovanska prireditev v Švici praznovanje dneva republike 29. novembra. Na prireditvi so sodelovala v Švici delujoča jugoslovanska društva, šole dopolnilnega pouka materinščine, gostovali so različni ansambli iz domovine, dogodek pa se je zaključil s plesom in zabavo. Praznovanja so se spomnili tudi vsi moji izbrani ali naključni sogovorniki, ki so se priselili v Švico ali so bili tam že rojeni in bili vključeni v katero od jugoslovanskih ali slovenskih društev.

<sup>35</sup> V poročilu društva so navedeni pevke in pevci Ivo Robić, Braco Reiss, Nela Eržišnik, Jovica Petrović, Beba Selimović, Lola Novaković in humoristi Miodrag Petrović Čkalja, Žarko Mitrović, Milutin Mića Tatić in Džokica Milaković (KJG Zürich 1968: 5).

Na prireditvi so nastopali pevke in pevci popularne glasbe iz cele Jugoslavije: Zehra Deović iz Sarajeva, Branka Strgar iz Ljubljane, Elvira Voća iz Zagreba, Nestor Gabrić iz Beograda, Zvonko Špišić iz Zagreba, humorista Nela Eržišnik iz Zagreba in Slobodan Stanković - Kić iz Beograda ter dve inštrumentalni zasedbi: Zabavni ansambel Stjepana Mihaljinca iz Zagreba in Narodni ansambel Jovice Petkovića iz Sarajeva. Gostovanje številčne skupine z glasbeniki iz cele Jugoslavije je bilo organizirano v različnih švicarskih mestih: Bernu, Badnu, Baslu, Zürichu in Schaffhausnu, medtem ko je po prireditvi v Baslu in Zürichu sledil še ples za nastopajoče in obiskovalce.

Veliko pozornosti so v jugoslovanskih klubih namenjali »neodvisnemu oblikovanju glasbenih ter folklornih skupin« (KJG Zürich 1968: 4). Vodstvo kluba je izdalo navodila, naj bo za novonastale folklorne in glasbene skupine dobro poskrbljeno, na voljo naj dobijo vse, kar potrebujejo, in priporočili, naj bodo njihovi nastopi na voljo za prireditve vseh podružničnih klubov. Spodbujali so gostovanja glasbenikov in folklornih skupin iz Jugoslavije in predlagali, naj zaradi organizacijskih in finančnih razlogov ta potekajo v sodelovanju z raznimi inštitucijami, kot so republiške televizije in izseljenske matice. V duhu enakopravnosti med narodi so poudarjali, naj bodo – glede na sestavo članstva v klubu – tudi v društvih v Švici zastopani vsi jugoslovanski narodi (prav tam). Takratna prioriteta jugoslovanske politike je bila spodbujati folklorne skupine »k izvajanju programov s pesmimi in plesi iz vseh republik in pokrajin, glasba v medijih pa je bila usmerjena na način, ki je spodbujal 'bratstvo in enotnost' med narodi znotraj Jugoslavije« (Pettan 2009: 60). Jugoslovanska kulturna politika je spodbujala folklorno dejavnost (Rihtman-Auguštin 1988: 17) tako znotraj meja jugoslovanske države kot med izseljenimi jugoslovanskimi državljani, ki so še vedno veljali za del ene in enotne države.

### Klub jugoslovanskih državljanov podružnica Amriswil

Prva organizirana skupnost (društvo) Slovenk in Slovencev je nastala v manjšem kraju v vzhodni Švici, v Amriswilu, kjer so se od konca 60. let številni Slovenke in Slovenci zaposlovali oz. so tja prišli zaradi začasnega dela. Gre za značilen primer, ki razkriva nastanek in oblikovanje društvenega življenja slovenskih priseljencev v Švici in ponazarja, kakšne so bile naloge društva, kakšno vlogo je pri tem imela glasba, katere funkcije je opravljala glasba v slovensko-jugoslovanski skupnosti, kako je priseljencem po priselitvi glasba pomagala pri oblikovanju prostora, v katerem so artikulirali svojo identiteto (Lipsitz 1994: 28) in kako je novo okolje spodbudilo glasbeno kreativnost priseljencev, ki je slonela na glasbenem izročilu izvorne dežele.

Amriswil, nekoč manjša vasica, se je zaradi železniške povezave od sredine 19. stoletja hitro razvijala in postala »trdnjava tekstilne in čevlarske industrije« (Stadt Amriswil b. n. l.). V Amriswil so v 60. letih prejšnjega stoletja začeli prihajati tudi Slovenke in Slovenci, in sicer kot krojači oz. krojačice ter šivilje. Eden teh je bil tudi

moj sogovornik, ki je v Švico prišel leta 1962 kot poklicni krojaški mojster, prav tako je bila njegova žena po poklicu krojačica. Potem ko sta zamenjala nekaj služb v raznih švicarskih krajih, sta dobila delo v Amriswilu, v takrat prenovljeni in uspešni tovarni oblačil Esco.<sup>36</sup> Sogovornik se je kmalu po prihodu v Švico vključil v društveno življenje Jugoslovanov; stike z drugimi izseljenci je navezal s pomočjo Generalnega konzulata Socialistične federativne republike Jugoslavije (v nadaljevanju SFRJ) v Zürichu: »Ko sem bil v Zugu, sem slučajno srečal enega iz Čabra in mi je povedal za sprejem 29. novembra na konzulatu v Zürichu ... Takrat nas je [Jugoslovanov na sprejemu] bilo malo, mogoče kakšnih trideset« (Pogovor 1).

Julija 1967 so v okviru Kluba jugoslovanskih državljanov ustanovili podružnico v Amriswilu. Sestavljali so jo prvenstveno Slovenke in Slovenci, ki so večinoma delali v tovarni Esco: »Amriswil pač ni velik, vsega skupaj šteje 8000 prebivalcev in ker se nas je tu zbralo kar dvesto Slovencev, je pač moralo nekaj nastati« (Jurič 1970: 54).<sup>37</sup> »Kakor vam je večini znano, deluje od novembra lani Klub jugoslovanskih državljanov s podružnico v Amriswilu« (Košorok 1968a), je v prvem vabilu članom novoustanovljenega kluba zapisal njegov predsednik. Podružnica je združevala vse Jugoslovane, ne le Slovence, namenjena pa je bila »gojitvi družabnosti in iskrenega tovarštva« (prav tam). Podružnica je bila poleg tistim iz Amriswila, kjer je imela sedež, namenjena še jugoslovanskim delavkam in delavcem na začasnem delu v Švici iz okoliških krajev.

Prvi sestanek novoustanovljenega Kluba jugoslovanskih državljanov podružnice Amriswil (v nadaljevanju KJD PA) je bil 13. marca 1968, ko so se pogovarjali tudi o glasbi za ples na družabnih prireditvah, vendar so duhovito zapisali: »Za orkester se še nismo odločili, za enkrat imamo dva na razpolago in sicer naš znani 'Telefunkeh gramofon' ali 'Magnetofon band'. Nekaj bo, pustimo se presenetiti v petek zvečer« (KJD PA 1968a). Pričakovali so obisk zastopnika SIM, ki je hitro navezal stik z amriswilskim klubom, saj je »v vaši podružnici ravno največja grupacija Slovencev« (Brožič 1968). SIM je podružnici ponudila izvode revije *Rodna gruda* in *Slovenskega izseljenskega koledarja* ter povprašala, ali obstaja interes, da bi pri njih gostovale slovenske narodnozabavne zasedbe. Ob tem jim je ponudila »ansambel Janeza Svečnika, ki gostuje v Švici in trenutno iščemo možnost, da bi mu priključili eno ali dve pevki iz Slovenije« (prav

---

<sup>36</sup> Tekstilna tovarna Esco je v Amriswilu delovala med letoma 1878 in 1991. Lastnik tovarne, Hermann Hess-Wegmann, je z navdušenjem sprejemal v službo slovenske delavke in delavce. »V Švici dobro vedo, da Slovenci znajo delati in tako ni čudno, da so krojače in šivilje, ki so jih potrebovali, iskali prav pri nas. Tu so se zbrali fantje in predvsem dekleta iz vse Slovenije.« (Jurič 1970: 54)

<sup>37</sup> Lokalni časopis *Amriswiler Anzeiger* je 5. januarja 1973 pod rubriko Lokalchronik/Thurgau ob popisu prebivalcev objavil tudi popis priseljencev v Amriswilu. Jugoslovani, skupaj jih je bilo popisanih 152, so bili po številu na četrtem mestu, za Italijani, Nemci in Španci.

tam).<sup>38</sup> Tako je že takoj po ustanovitvi steklo plodno sodelovanje med SIM in KJD PA. SIM je klubu v naslednjih letih pošiljala omenjeni izdaji ter knjige, gramofonske plošče, plakate in pesmarice.<sup>39</sup> SIM je klub tudi finančno podpirala in mu med drugim poklonila 300 švicarskih frankov za obisk aprilske zabavne prireditve v Schaffhausnu (Košorok 1968b). Člani amriswilskega kluba so za obisk zabavne prireditve najeli avtobus in sodeč po besedah Košoroka v *Rodni grudi*, »je bilo pravo domače razpoloženje. To se je poznalo še pri vožnji nazaj, saj pesem ni utihnila, dokler se avtobus ni v Amriswilu ustavil« (Košorok 1968: 270).

KJD PA je začel zelo živahno delovanje, sestanki ali skupna druženja so potekali vsake dva ali tri tedne z namenom, da bi bilo bivanje v tujini prijetnejše (Košorok 1968a). »Ob začetku smo se shajali ob poslušanju domače glasbe, pogovorih, pa tudi pesmi ni manjkalo na koncu.« (Košorok 1968d: 1) Prireditve so bile dobro obiskane in že na dogodek 13. septembra 1968 (bil je najavljen tudi v časniku *Novosti iz Jugoslavije*)<sup>40</sup> je nepričakovano prišlo kar 170 ljudi, »ki so pa prišli radi razvedrila in plesa, nekateri celo 100 km daleč« (Košorok 1968c). Glasbo je izvajal trio jugoslovanskega kluba iz Rapperswila, ki so ga sestavljali glasbeniki iz raznih republik in so »igrali vse, tudi kola in polke« (prav tam). Klub je organiziral velike plesne prireditve in povabil tudi člane drugih jugoslovanskih klubov ter švicarsko občinstvo. Ob tem je organiziral še koncerte raznih glasbenih zvrsti, npr. pevskih zborov, folklornih skupin iz Slovenije ter filmske večere, razna predavanja, knjižnico,<sup>41</sup> tečaj nemščine, izlete, ustanovili pa so tudi folklorno skupino Amriswil.

## Razdružitev amriswilskega kluba na podlagi glasbenih izbir

Že kmalu po začetku delovanja so se v amriswilskem klubu odločili, da ne želijo pogostih velikih srečanj z drugimi podružnicami. Za zunanje švicarsko občinstvo ter člane drugih jugoslovanskih klubov so nameravali organizirati največ dva dogodka na leto.

<sup>38</sup> Janez Svečnik je med drugim deset let igral harmoniko pri Akademski folklorni skupini France Marolt v Ljubljani. Kasneje je prek švicarskega poslovnega zastopnika z ansamblom Adria Combo gostoval po Zahodni Evropi, največ v Švici, Avstriji in Nemčiji (Kocur 2020).

<sup>39</sup> V pismu, ki ga je SIM poslala KJD PA, je navedeno, da so jim jeseni 1968 poslali več knjig, pesmarice *Slovenske narodne pesmi* ter dve zvočni izdaji: gramofonsko ploščo Kvinteta bratov Petrič ter ploščo Stanke Kovačič in Danila Čadeža (SIM 1968).

<sup>40</sup> Časopis, namenjen jugoslovanskim izseljencem, je izhajal med letoma 1966 in 1987 v Beogradu.

<sup>41</sup> Knjižnico so ustanovili leta 1969. Knjige, turistične tiskovine in celo gramofonske plošče s slovensko glasbo je v knjižnico kluba pošiljala SIM.

Predsednik kluba je zapisal, da »prevelika udeležba zunanjih pokvari naše interne sestanke tako da gubijo svoj prvotni namen, kar se kaže tudi pri udeležbi na sestankih, vedno manj [je] naših iz Amriswila« (Košorok 1968c). Odločili so se tudi, da se bodo na rednih srečanjih kluba srečevali praviloma le Slovenci iz Amriswila in okoliških krajev, s katerimi jih je družilo več skupnih kulturnih pa tudi glasbenih interesov (Pogovor 1).

Eden poglavitnih razlogov za spremembe v javnem delovanju društva je bil, da so si člani na javnih prireditvah kluba želeli slovensko glasbo, ki pa jo je skupni, glavni jugoslovanski klub KJG Zürich, ki je organiziral prireditve z jugoslovanskim ansamblom iz Raperswila, pa tudi priložnostnimi drugimi glasbenimi zasedbami, preredko ponujal. Slovenska glasba je na dogodkih sicer bila na sporedu, kot je že v prvem poročilu KJD PA omenjeni nastop kvarteta Adria Combo iz Maribora ter nastop pevk Marjane Deržaj, Jožice Svete in Zlatke Marjančič (Košorok 1968a), vendar so si Slovenci želeli več slovenske glasbe: »Če smo imeli prireditve, smo imeli tudi največkrat klubsko musko [trio jugoslovanskega kluba iz Rapperswila]. Čeprav so oni velik tele južne igrali pa kola ... [...] Mi pa [...] nismo bli tolk zainteresiran ... sej so znal tud par polk pa valčkov« (Pogovor 1).

Prav polke in valčki ter takrat popularne slovenske popevke so bile glasbene želje slovenskih udeležencev na skupnih jugoslovanskih srečanjih. Amriswilski klub se je kmalu odločil vabiti le še slovenske glasbenike, saj je vsejugoslovanski repertoar povzročal nezadovoljstvo pri slovenskih obiskovalcih: »Je bil sploh problem, če so vedeli, da bojo igrali – ta klubski ansambel. Za njih [obiskovalce iz drugih jugoslovanskih republik] je blo najbolj važn, da so bila kola. Slovenci so to bojkotiral ... To je bil velik problem. Me je bremenilo, sej ne moreš nobenemu ustrečt: če Slovenci igrajo, uni godejo [godrnjajo], pri Slovencih pa tudi ne vem, kateri bi znal kola igrat« (Pogovor 1). Tako so se v amriswilskem klubu odločili za svoje ansamble in slovenski repertoar: »Tko da jih nismo [kol] nikoli [igrali]. Potem smo imeli največkrat [glasbene skupine] iz Slovenije, preko Matice« (prav tam).

Za prireditve se je klub iz Amriswila torej obrnil na SIM in tiste slovenske glasbenike, ki so v tem času, konec 60., začetek 70. let že gostovali v Švici ali začasno živeli v Švici ter nastopali na raznih, predvsem zabavnih prireditvah za lokalno, švicarsko občinstvo. V tem času se je začejala po švicarskih odrih in plesiščih vzpenjati popularnost slovenske narodnozabavne glasbe.

Na prireditev z naslovom Po Koroškem po Kranjskem že ajda zori, ki je potekala 19. oktobra 1968, je klub povabil zabavni in narodnozabavni ansambel Moriss 5 iz Maribora pod vodstvom Rudija Pernata, ki je pred tem že nastopal v Švici. Na programu so bile »tri kratke veseloigre Marjana Marınca, ženski pevski zbor je zapel nekaj slovenskih narodnih, Milica Kos pa je s spremljavo ansambla iz Maribora zapela dve domači. S sodelovanjem občinstva smo izvedli dve zabavni tekmovanji [...], še bolj se je razpustilo

veselje in razpoloženje po programu, ko so fantje iz Maribora igrali za ples domače in moderne« (Košorok 1968c).

Večja, a tudi manjša družjenja so se navadno zaključila s plesom, in če ansambel takrat ni bil več na voljo, so plesali na posneto glasbo: »Tudi ljubitelji polk in 'bita' bodo prišli na svoj račun, magnetofonski trak je poln novih posnetkov,« so zapisali v vabilu na sestanek 4. julija 1969 (KJD PA 1969a). Trudili so se organizirati tudi ples z živo glasbo, ki so sledili le kakšen dan po klubskih sestankih. Tako je na primer drugemu rednemu letnem občnemu zboru, ki je bil v petek, 21. novembra 1969, sledil nedeljski »zabavno-ple-sni večer« z ljubljanskim Slovenskim instrumentalnim kvintetom; z njim je pela Danica Filiplič, povezovalc pa je bil humorist Ivan Andrejc - Brežnikov Vanč (KJD PA 1969b).

KJD PA je vsako leto organiziral nekaj večjih prireditev: v februarju praznovanje Prešernovega dne, marca dan žena, sledila je poletna, junijska zabava s plesom ter oktobra prireditev z naslovom Vinska trgatev. Vmes so organizirali manjše prireditve oz. sreča-nja s plesom. Leta 1969 so v Amriswilu gostili tudi makedonsko-romsko pevko Esmo Redžepovo z ansamblom Teodosievski. Po zaključku 3. letnega občnega zbora, ki je bil 4. decembra 1970, je na plesu igral harmonikar Marjan Kregar iz Züricha<sup>42</sup> (KJD PA 1971).

Leta 1971 so v okviru društvenega življenja potekali številni kulturni dogodki, med drugim tudi praznovanje Prešernovega dne in dneva žena, kar razkriva dobro razvito praznično in kulturno dejavnost skupnosti. Radiotelevizija Ljubljana je leta 1971 v Amris-wilu snemala reportažo o slovenskih izseljencih (Košorok 1972: 2), izstopajoča dogodka v društvenem življenju pa sta bila tudi začetek delovanja moškega pevskega zbora pod vodstvom Frančka Koširja leta 1971 (prav tam)<sup>43</sup> in v istem letu prireditev Vinska trgatev (nav. delo: 1), ki je leta 1972 gostila Ansambel Lojzeta Slaka. Organizacijo tega nastopa sta finančno podprli SIM in Radiotelevizija Ljubljana (prav tam). Promocijo in obveščanje o vseh dogodkih je podpirala tudi oddaja Radia Ljubljana *Slovincem po svetu*<sup>44</sup> (nav. delo: 3). Sogovornik se je med najinim pogovorom leta 2014 spominjal številnih slovenskih glas-benikov, ki so igrali za amriswilski klub: »Mi smo mel tle Boris[a] Frank[a] in njegov<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Marjan Kregar, harmonikar, skladatelj, kasneje tudi serviser harmonik Höhner, je bil član več narodnozabavnih ansamblov v Sloveniji in Švici. Od leta 1969 do 2007 je živel in glasbeno deloval v Švici.

<sup>43</sup> Pevski zbor naj bi bil ustanovljen že leta 1968, ko naj bi ga vodil Marjan Lebar, vendar takrat ni zaživel. (Košorok 1968d: 3)

<sup>44</sup> Oddaja je bila na sporedu od leta 1952, in sicer vsako soboto.

<sup>45</sup> Boris Frank s svojimi Kranjci z nemškim imenom Boris Frank und seine original fidelen Oberkrainer.

pa Slovenski kvintet, tukaj pa so bili Oberkrainer quintett Kalšek,<sup>46</sup> potem smo imeli Planšarje, Slaki<sup>47</sup> dvakrat, tu smo imeli enega, ki je tukaj ostal – Rudi Pernat<sup>48</sup>« (Pogovor 1).

V poročilu kluba je zapisano, da je udeležba »na zabavnih prireditvah [...] vedno izredno dobra« (Košorok 1970b: 1), manj priljubljena in obiskana pa so bila gostovanja pevskih zborov ter izvajalcev umetnostne glasbe iz Slovenije. Na letnem občnem zboru se je Košorok zaradi tega pritožil:

Naša podružnica je bila tudi prireditelj dveh visokokvalitetnih pevskih koncertov, in sicer mešanega pevskega zbora 'Moša Pijade' iz Zagreba [...] in Moškega pevskega zbora 'Lira' iz Kamnika [...]. Povedati moram, da smo žal premalo zreli za tovrstne prireditve, čeprav po kvaliteti presegajo gostovanja skupin zabavnega žanra. Na prvem koncertu smo se dobesedno 'blamirali' pred švicarskim občinstvom s svojim obiskom koncerta. Reklame je bilo dovolj, le da na plakatih ni bilo zvenceh imen, kot je Lola Novaković, Vice Vukov, Đorđe Marjanović in drugi. (Košorok 1970b: 1)

## Nastanek prve folklorne skupine v Švici

Med gostovanji iz Slovenije je bilo za slovensko skupnost v Amriswilu najodmevnejše gostovanje Akademске folklorne skupine (v nadaljevanju AFS) France Marolt leta 1968 (Šetinc 1969: 16), ki je prav tistega leta praznovala dvajseto letnico delovanja in je imela »za seboj čez tisoč uspešnih nastopov. Tudi naši izseljenci jih dobro poznajo, saj so v svojih lepih narodnih nošah iz raznih slovenskih pokrajin nastopili že tudi na številnih večjih prireditvah, ki so bile namenjene našim izseljencem« (b. n. a. 1968).

KJD PA je v zapisniku zapisal: »V počastitev državnega praznika bo gostovala folklorna skupina 'France Marolt' iz Ljubljane. Narodni plesi narodov Jugoslavije. Po nastopu ples do 24.00.« (KJD PA 1968c) AFS France Marolt je v okviru gostovanja nastopala po večjih mestih: v Zürichu, Bernu, Baslu in na koncu tudi v majhnem Amriswilu. »Oh, to je bilo interesantno ... v treh velikih mestih, nazadnje pa pri nas, v Amriswilu,« je ponosno povedal predsednik in nadaljeval: »Mi smo takrat tako reklamo naredili, tri četrto dvorane je bilo

<sup>46</sup> Polno ime ansambla je bilo Slovenski instrumentalni kvintet, v tujini pa se je imenoval Oberkrainer Sextett Janes Kalšek. Po smrti vodje, Janeza Kalška, se je preimenoval v Slovenske muzikante – Original Oberkrainer Sextett.

<sup>47</sup> Ansambel Lojzeta Slaka.

<sup>48</sup> Metka in Rudi Pernat sta v Švici nato živela in delovala kot glasbenika narodnozabavne glasbe z ansambloma Die Krainer-Musikanten mit Metka in Die jungen Oberkrainer mit Metka. Leta 1988 je ansambel z imenom Die Krainer Musikanten mit Metka & Sepp Trütsch posnel ploščo z Bertijem Rodoškom (Rodošek 2015: 164; Die Krainer 1988).

Švicarjev, tak interes je bil ... Tudi župan je prišel« (Pogovor 1). Župan je prišel naslednji dan znova pozdravit skupino AFS France Marolt in to gesto so v KJD PA razumeli kot izjemno potrditev pomena dogodka. Odmevni nastop je bil povod, da je znotraj slovenske skupnosti v Amriswilu nastala prva slovenska folklorna skupina v Švici.

Dari Košorok je bil predsednik podružnice do leta 1974, ko je bila v Amriswilu ustanovljena Dopolnilna šola slovenskega jezika v okviru jugoslovanske šole. Okoli šole slovenskega jezika so se začele zbirati mlade družine (Jugoslavenski klub 1974), saj so bile poleg jezikovne šole organizirane tudi razne prireditve za otroke in družine. Leta 1973 je razpadel osrednji Klub jugoslovanskih državljanov s sedežem v Zürichu, podružnice pa so svoje dejavnosti nadaljevale, čeprav v manjšem obsegu. Med njimi je bil tudi KJD PA, ki se je istega leta preimenoval v Jugoslovanski klub Oberthurgau Amriswil. Slovenski priseljenci so se vedno manj vključevali v KJD PA in se sčasoma preusmerili na druženje okoli šole slovenskega jezika, v Slovenski katoliški misiji in v ostalih slovenskih društvih.<sup>49</sup>

## Vloga glasbe v društvenem življenju slovenske skupnosti v Švici do 70. let

Raziskovanje društev, ki so nastala na podlagi skupne etnične pripadnosti v Švici in z njimi povezanih dejavnosti, je razkrilo pomembne vidike migracijskega procesa. Društva niso le skrbela za priložnostne dejavnosti posameznikov in skupnosti ter ohranjanje etnične identitete, temveč so imela tudi pomembno vlogo pri integraciji priseljencev v družbo države sprejemnice.

KJD PA je bilo eno prvih jugoslovansko-slovenskih društev v tujini v času povojne Jugoslavije. Jože Prešeren, odgovorni urednik *Rodne grude*, je celo zapisal, da je bila to »prva večja organizirana skupina Slovencev in je s tem bila nekako v spodbudo medtem nastalim društvom v Evropi« (KJD PA 1973: 2). Društvo je nastalo iz želje po druženju med pretežno mladimi iskanci zaposlitve v novi državi. Večina je prišla v Švico zaradi boljšega zaslužka, s prihranki pa so si ob vrnitvi domov želeli omogočiti boljše življenjske pogoje v Sloveniji. Za marsikoga je bil to prvi odhod iz rojstne države in, kot je povedala večina sogovornikov, so prišli v Švico »za kakšno leto«, torej le začasno. V tem času so hrepeneli po družabnem življenju v svoji kulturi in jeziku, saj pogosto državnih jezikov Švice niso obvladali, nova pa sta bila zanje tudi kultura in način življenja. Švica je bila dotedaj v slovenskem prostoru nepoznana država in priseljeni so se v obdobju pred

<sup>49</sup> Slovenci so društveno dejavnost v tem okraju ponovno oživili leta 1990, ko je bilo v Arbonu ustanovljeno Slovensko društvo Zlatorog in je delovalo do približno leta 2005.

razvojem sodobnih komunikacijskih sredstev počutili zelo odmaknjene in osamljene. Pri tem jim je bila v veliko pomoč izvorna država, ki je formalizirano druženje začasnih delavcev v tujini aktivno podpirala, saj je v času gospodarske krize začasno delo v tujini nenazadnje tudi sama spodbujala.

Z namenom utrjevanja družbene identitete kot pomembnega, celo bistvenega elementa za politično življenje v domačem, jugoslovanskem prostoru je državna politika spodbujala druženje rojakov v izseljenstvu in uporabo nekaterih kulturnih praks. Za oblikovanje, ohranjanje in predstavljanje družbenih identitet v novem javnem izseljenkem prostoru je jugoslovanska državna politika priporočala, naj se ustvarjajo in izvajajo tiste glasbene in plesne oblike, ki so bile razumljene kot identitetno pomembne. Na ta način je država skušala vplivati tudi na razvoj skupnosti, ki so se oblikovale v novih okoljih. Ohranjanju in skupnemu izgrajevanju glasbene identitete kot ene izmed identitet, pomembnih za soočanje z novimi okolji, kulturami in političnimi sistemi, je jugoslovanska politika namenjala posebno pozornost. V tem začasnem obdobju v tujini naj bi bilo za priseljence čim boljše poskrbljeno, da bi se pozneje z novimi znanji lažje vključili v življenje v svoji domovini.

Odgovorni za kulturno življenje v izseljenstvu so priseljencem pošiljali izvajalce tistih glasbenih zvrsti, ki so jih dojemali kot nacionalno pomembne oz. narodotvorne. Njihova naklonjenost je bila usmerjena v reprodukcijo tiste glasbe, ki se je uveljavljala kot dobra za delavski razred, s čimer se je utrjevalo to, »kar je veljalo za proletarsko glasbo« (Pettan 2009: 60) in sem je sodilo tudi poustvarjanje ljudske glasbe. Nasprotno temu je bila manj podprta in manj zaželena »meščanska glasba, povezana s kulturnim okoljem višjega razreda« (prav tam). Priložnostno so med izseljence pošiljali tudi pevske zборе in druge pevske zasedbe kot segment umetnostne glasbe, vendar med izseljenškimi skupnostmi ta zvrst ni bila tako zaželena. Povsem drugače je bilo z obiskanostjo nastopov gostujočih narodnozabavnih ansamblov, ki so bili priljubljeni tako v izvorni državi kot med izseljenci.

Poleg teh so med izseljence pošiljali tudi slovenske popularne glasbenike, ki so jih v skladu z idejo skupne, moderne in razvijajoče se države podpirali v Jugoslaviji. Ta je ob odprtju meje po letu 1960 in ob vzponu gospodarstva začela bolj odprto sprejemati zahodni način življenja, mediji so pogosteje predvajali sodobno popularno glasbo zvezdnikov zahodnega sveta (Barber-Keršovan 2015), kar je spodbudilo nastanek domače, jugoslovanske glasbene produkcije, ki je imela primerne pogoje za delovanje: možnosti za snemanje, za promocijo glasbe in za gostovanja zunaj državnih meja, tudi med izseljenci.

Z društvenim življenjem, ki se je oblikovalo kot orodje za lažjo socializacijo v novem okolju, so si člani zagotavljali neke vrste hibridne oblike skupinskega življenja, kakršnega so živeli v izvorni domovini. Skupna druženja, lojalnost do izvorne države, navade, rituali in tudi kulturni dogodki so jim zagotavljali »kontinuiteto skupinske identifikacije« (Lukšič Hacin 1999: 42–43). »Skupinske dejavnosti, ki so značilne za 'dom', so v tem pogledu

še posebej močne, zato so glasba, ples in festivali pogosti združevalci« (Turino 2003: 59) in prav vračanje k znani tradiciji in njenemu obnavljanju je priseljencem dajalo občutek neprekinjene gotovosti in stabilnosti. V tem pogledu jim je tudi glasba vsaj v nekem trenutku kot skupnosti zagotavljala občutek enotnosti in celovitosti (Hesmondhalgh 2013: 33) ter spodbujala občutek skupnostne in kulturne identitete, ko je ohranjala in prenašala kulturni spomin. Glasba torej vzpostavlja nov prostor, posamezniki glasbo uporabljajo kot kulturni »zemljevid pomenov«, s katerim zarisujejo svoja mesta (Cohen 1998: 286–287).<sup>50</sup> Nenazadnje so priseljenci ob redefiniranju svoje osebne ter kolektivne etnične in nacionalne podobe pozornost posvečali tudi ugledu, ki so si ga želeli pridobiti v novem okolju – tudi s pomočjo glasbenih dogodkov.

V KJD PA so večkrat poudarjali naloge posameznika in celotne slovensko-jugoslovanske skupnosti, ki naj bi pazila na ugled izvirne države:

Zavedati se moramo, da živimo v družbi, ki ima malo strožje navade in strožje moralne norme, kot pa si jih mi kot Jugoslovani v tujini predstavljamo. Prepričan sem, če bi se držali norm, ki veljajo tudi v Jugoslaviji, nam tudi tukaj ne bi delal nihče očitkov, ki nam niso vedno najbolj v čast. Sicer gre pri tem v večini primerov za posameznike, ki pa z ozirom na naše veliko število Jugoslovanov, ti primeri na žalost niso redki. Na take primere pa ne gledajo domačini kot na posameznike, temveč kratkomalo na celotne Jugoslovane. S tem si močno kvarimo lasten ugled, kakor tudi celotna Jugoslovanska kolonija v Amriswilu. (Košorok 1968d: 2)

V zapisniku prve letne skupščine KJD PA 15. novembra 1968 so zapisane tudi besede vicekonzula v Švici, Antona Rupnika; ta je prav tako poudaril pomen ugleda skupnosti, ki se mora »zavedati, da ne zastopa samo samega sebe, temveč celotno Jugoslavijo« (KJD PA 1968b: 2). Predvsem dogodki, ki so bili odprti za širšo publiko ter namenjeni predstavitvi in komunikaciji z njo, so bili še posebej usmerjeni v to, da bi se skupnost pokazala kot kulturno »primerna«, torej v skladu s kulturnimi vrednotami, ki so jih priseljenci usvojili v izvornem, slovenskem okolju in jih kot vrednoto, ki jo bo cenilo tudi novo okolje, prenesli v novo okolje.

Nenazadnje so priseljenci ob redefiniranju svoje osebne ter kolektivne etnične in nacionalne podobe pozornost posvečali ugledu, ki so si ga želeli pridobiti v novem okolju – tudi s pomočjo glasbenih dogodkov. Slovenska skupnost v Amriswilu je ugled pridobivala torej tudi z nastopi slovenskih narodnozabavnih skupin, ki je v švicarskem prostoru postala prepoznavna pod poimenovanjem oberkrajner. »Takrat v 70. letih je bila ta Avsenikova glasba zelo, zelo popularna ... To je blo teh lokalov po celi nemško govoreči Švici, čuda

<sup>50</sup> Obenem so jih prek društev tudi opominjali k predstavljanju, negovanju in nadaljevanju izvirne nacionalne pripadnosti, kot jih je opozoril predsednik KJD PA: »Ali se je kdo že vprašal, ali bom po letih ostal še pravi Slovenec, Srb, Hrvat ali Makedonec?« (Jugoslovanski klub 1973)

teh lokalov, ki so to oberkrajner muziko igral ... Tko da so Avstrijci začel zelo kopirat [to glasbo] ... Vsi so naenkrat bili oberkrajner« (Pogovor 6). Tudi slovenska oblast in njena kulturna politika sta v 60. letih videli glasbeno kulturo izseljenskih skupnosti predvsem v okviru narodnozabavne in nekaterih drugih zvrsti popularne glasbe. To, kakšno glasbo so slovenske oblasti namenjale (in jo deloma še danes namenjajo) slovenskim izseljencem, razkriva primer Moškega pevskega zbora Slava Klavora iz Maribora, ki je želel leta 1969 nastopiti za slovenske izseljence v Švici. Takratni vicekonzul jim je na povpraševanje odgovoril: »V Amriswilu imamo eno čisto slovensko podružnico in bi bila gotovo željna Vašega koncerta. Seveda pa bi morali prilagoditi program v narodno-popularnem smislu« (Rupnik 1969).<sup>51</sup>

Glasbeni dogodki, ki so potekali pod okriljem KJD PA, so širšo jugoslovansko skupnost bodisi združevali bodisi razdvajali. Glasba in ples sta kulturni praksi, s pomočjo katerih ljudje lahko uresničujejo svoje kulturno znanje in s skupno udeležbo izražajo ter zastopajo kolektivne identitete, ki so temeljne za oblikovanje in ohranjanje družbene skupine in njene identitete (Turino 2008: 2). Ob izhodišču, da so kulturna vprašanja vedno tudi politična vprašanja (Hall 1990), so se v okviru kulturnih dogodkov jugoslovanske skupnosti ustvarjali odnosi moči, ki so se je v Jugoslaviji zavedali.

Pomembno je omeniti, da je ob nekaterih dogodkih KJD PA glasba zadostila širši, jugoslovanski priseljski skupnosti, torej tudi širšemu »jugoslovanskemu« okusu, drugič je upoštevala le slovensko občinstvo, na večjih koncertih pa je izbor glasbe privabljal tako slovensko kot domače, švicarsko občinstvo. Slednje pa ni vplivalo le na finančni uspeh, saj se je povečal finančni izkupiček, temveč se je zaradi ponosa ob zanimanju švicarskih poslušalcev okrepila tudi čustvena dimenzija dogodkov. Za slovenski klub in organizatorje je bilo izrednega pomena, če je njihov, »slovenski« dogodek pritegnil tudi občinstvo gostiteljske države, ki je priseljencem postajala vse bolj domača država. Posebno uspešni in dobro obiskani dogodki, ko je bila udeležba celo večja od pričakovane in so se dogodka udeležili tudi Švicarji, ostajajo v spominu skupnosti še več let, organizatorji pa o njih pripovedujejo z velikim ponosom. Društvo v Amriswilu je tako navezovalo in ohranjalo stike z že uveljavljenimi slovenskimi glasbeniki, ki so delovali v Švici (Boris Frank, Ansambel Svečina, Metka in Rudi Pernat, Marjan Kregar) in so bili s svojo ponudbo privlačni tudi za švicarske goste, saj je narodnozabavna glasba, ki so jo izvajali slovenski ansambli, postajala vse bolj priljubljena v širšem evropskem, predvsem nemško govorečem prostoru. S tem so organizatorji slovenskim glasbenikom odpirali pot do švicarskega občinstva in tako omogočali širjenje njihove glasbe zunaj okvirov priseljske skupnosti v Švici.

<sup>51</sup> »Iz socialistične Slovenije pa so prihajali večinoma ansambli narodno-zabavne glasbe. Zlasti [so] te zahtevali izseljenci. S tem ni rečeno, da se niso pojavljali orkestralni in komorni orkestri, solistični koncerti ipd., tako iz izseljenskih vrst kot iz domovine. Vendar so bili v manjšini.« (Drnovšek 2010: 138)

Glasba je slovenskim priseljencem pomagala, da so se lahko povezali z novim okoljem in bili zelo ponosni na dosežke ter priznanja svoje etnične glasbe. Hkrati pa sta prav ta, narodnozabavna glasba in večinsko slovensko okolje v Amriswilu povzročali trenja med člani drugih jugoslovanskih narodnosti znotraj KJD PA, ki pa je bilo pravzaprav vsejugoslovansko združenje. Predsednik Košorok je po enem od skupnih dogodkov zapisal, da od članov »drugih narodnosti [...] pa se sliši precej kritik, namreč, da se govori samo v slovenskem jeziku. Povabili smo jih, da bi na prireditvah tudi oni prispevali kakšno točko, vendar je do sedaj ostalo brez odziva« (KJD PA 1971: 3).

Tako izbor glasbenih gostov in glasbe iz različnih etničnih okolij nekdanje skupne države kot občutenje mojih sogovornikov je razkrivalo željo po ravnovesju med različnimi kulturnimi izbirami znotraj prostora ene države. Vendar pa ta želja ni bila povsem izpolnjena in je vodila v nezadovoljstvo bodisi pri eni bodisi pri drugi etnični skupini – celo do tolikšne mere, da se je slovenska skupnost navsezadnje oddaljila od drugih jugoslovanskih skupnosti.<sup>52</sup> Tako so se na podlagi glasbenih dogodkov, ki niso bili stalni, temveč nenehno spreminjajoča se dogajanja, prilagojena danim situacijam, brusili tudi pomeni, ki so določali jugoslovanski klub v Amriswilu in njegovo skupnost.

## Razširitev slovenskega društvenega prostora v Švici po letu 1971

Leta 1967 ustanovljen KJD PA je bila prva organizacija, v kateri so se združevali predvsem Slovenke in Slovenci, z vse večjo migracijo pa se je sčasoma oblikovalo pestro društveno življenje slovenskih priseljencev tudi drugje. Leta 1971 je nastalo Slovensko planinsko društvo Triglav s sedežem v Zürichu, sledila pa so mu društva v manjših mestih: leta 1974 je nastalo Slovensko društvo Planika v Winterthurju, leta 1977 Slovensko društvo Slovenija v Rütiju, leta 1980 Slovensko društvo Soča v Schaffhausnu, leta 1986 Slovensko društvo Kulturni most Švica-Slovenija v Bernu, leta 1991 Združenje ženevskih

<sup>52</sup> Takratni predsednik je pripovedoval, kako se je njegova družina konec 70. let oddaljila od društva: »Jaz sem bil predsednik do 1974, potem je bil en Hrvat, potem spet en Slovenec, potem je bila moja žena 1976 in sem rekel: 'Dej nehi, to je samo prepiranje, pusti!'« (Pogovor 1) Po ustanovitvi jugoslovanske šole v Amriswilu leta 1974 je za njih kot mlado družino to postalo novo središče družbenega življenja.

Slovencev in leta 2004 Združenje staršev otrok dopolnilnega pouka slovenščine v Švici, Kneževini Lihtenštajn in na Predarlškem Martin Krpan v Bernu.<sup>53</sup>

Nekatera društva so sčasoma prenehala delovati zaradi staranja članov, selitve nekaterih članov nazaj v Slovenijo in nenazadnje, ker se članstvo ni obnavljalo (Prelc Tratnik 2014: 86–95).<sup>54</sup> Člani prvih društev so se sicer postarali, vendar nekatere skupne dogodke, kot so novoletni ples, praznovanje materinskega dne in razne obletnice obiskujejo tudi pripadniki druge in tretje generacije Slovencev. Glasbenik, član narodnozabavne skupine iz Slovenije, je pripovedoval, da so s skupino igrali na novoletnem plesu leta 2010 in v ta namen pripravili program »za starejše«, torej program z narodnozabavno glasbo, zato jih je presenetilo število mlajših odraslih in otrok, ki so se tudi udeležili plesa in zabave (Pogovor 7). Mlajše generacije Slovenk in Slovencev, rojene v Švici, sicer niso poslušalci slovenske narodnozabavne glasbe, vendar pa pričakujejo, da se na društvenih dogodkih izvaja prav ta glasba.

Le redki mladi ali na novo priseljeni se danes še vključujejo v že obstoječa društva. Po mnenju starejših sogovornic in sogovornikov, ki so v Švico prišli od 60. let naprej ter ustanavljali prva društva, »mladina noče več imeti kontaktov in se ne želi obvezati za dolžnosti v društvih« (Pogovor 40). Vendar pa spletna družabna omrežja, v katera se vključujejo predvsem rojeni po letu 1970, kažejo zelo živahno komunikacijo v slovenski skupnosti. Druženje prek socialnih omrežij poteka od leta 2008, ko je bila na Facebooku ustanovljena skupina Slovenci v Švici in ima čez 10.000 članov. Sledile so ji še druge skupine,<sup>55</sup> povezovanje pa poteka tudi na drugih spletnih straneh ter mobilnih aplikacijah (Fujs in Vrhovec 2020). Povezovanje je s pomočjo novih medijev doživelo »komunikacijsko transformacijo« (Mikola in Gombač 2008: 44), ki deluje po enakih načelih, kot so delovali prejšnji načini komunikacije v društvih, spremenila se je le časovna dinamika, saj

<sup>53</sup> Leta 1974 je nastal Organizacijski odbor Slovenske katoliške misije Veseli Martin Solothurn-Bern, ki je deloval do leta 2009; leta 1976 je v Winterthurju nastalo Društvo Pro cultura Slovenica in delovalo nekaj več kot dvajset let; leta 1988 je nastalo Slovensko kulturno društvo Lipa v Frauenfeldu, ki po letu 2006 ni bilo več aktivno. Od leta 1990 do 2005 je delovalo Slovensko društvo Zlatorog v Arbonu, Društvo Elan v Arauu in Slovenci v Ticinu.

<sup>54</sup> Leta 2006, npr. so slovenska društva v Švici, Kneževini Lihtenštajn in na Predarlškem, SKM in Veleposlaništvo RS v Bernu organizirali več kot 70 prireditev, ki so potekale večinoma ob koncih tedna. V letu 2019 jih je bilo za polovico manj, ker je število aktivnih društev zelo upadlo. Člani obstoječih društev so večinoma starejši, aktivnosti je zelo malo, nova društva pa se ne ustanavljajo. Izjema sta Slovensko planinsko društvo Triglav Zürich, ki ima nekaj mlajših članov, ter Združenje staršev otrok dopolnilnega pouka slovenščine v Švici, Kneževini Lihtenštajn in na Predarlškem Martin Krpan, ki z učiteljskim zborom prireja dogodke za otroke.

<sup>55</sup> Od leta 2013 delujejo skupina Slovenke in Slovenci v Švici s skoraj 2000 člani in skupine Delo v Švici, Slovenci v Švici OGLASI, Slovenci v Švici (HELP CENTER), Mame Slovenke v Švici, Prevozi Slovenija–Švica. Slovenska šola oz. dopolnilni pouk slovenščine ima stran Slovenščina v Švici, Kneževini Lihtenštajn in na Predarlškem.

komunikacija danes poteka dnevno. Skupnost se torej, sicer zunaj društvenih okvirov, z novimi mediji še naprej ohranja in obnavlja.

## Folklorne skupine

Vlogo in pomen glasbe v migrantskem kontekstu, načine, kako so slovenski priseljenci vzpostavljali razmerja do starega in novega okolja, o njihovem mestu v skupnostih in o posameznih identifikacijah v migrantskem procesu razkrivajo tudi okoliščine in nastanek folklornih skupin v priseljenjskih okoljih. Med iskanjem podatkov o glasbenih praksah v Švici sem ugotovila, da so tu delovale tri slovenske folklorne skupine in zanimala so me naslednja izhodišča: kakšna sta bila vloga in pomen folklornih skupin v procesih, ki so jih priseljenci uporabljali za gradnjo prihodnosti (Ronström 1996) in za izgrajevanje družbene, etnične in osebne identitete v Švico priseljenih Slovenk in Slovencev v obdobju, ko so bili člani folklornih skupin. Nenazadnje me je zanimalo, kakšno vlogo in pomen so imele folklorne skupine pri komunikaciji znotraj skupine kot tudi z večinskimi okoljem ter kaj je to prineslo širši slovenski skupnosti.

### Folklorna skupina Amriswil – prva slovenska folklorna skupina v Švici

Prva slovenska folklorna skupina v Švici je bila ustanovljena leta 1968 v Amriswilu. Nastala je po gostovanju AFS France Marolt, ki je istega leta nastopila v Zürichu, Bernu, Baslu in svojo turnejo zaključila v Amriswilu. Plesna skupina, ki je bila že »skupinam v Sloveniji [...] pogosto za zgled« (Kunej in Kunej 2016: 52), je bila z gostovanji med slovenskimi skupnostmi po svetu navdih tudi za ustanovitev folklornih skupin v slovenski diaspori. V Amriswil jo je povabil tamkajšnji KJD PA, ki so ga pretežno sestavljali mlade Slovenke in Slovenci, zaposleni v tekstilni tovarni Esco.

Nastop folklorne skupine iz Slovenije je med člani KJD PA vzbudil željo po ustanovitvi lastne folklorne skupine, zamisel pa je podprl tudi Hermann Hess, lastnik in vodja tovarne Esco v Amriswilu, v kateri je bila zaposlena večina tamkajšnjih Slovenk in Slovencev. Ta jih je povabil, da pripravijo nastop jugoslovanskih ljudskih plesov na zabavnem večeru podjetja, kar je sprožilo oblikovanje folklorne skupine sprva prav za ta dogodek (Košorok 1969b: 3). Klub se je obrnil po pomoč na AFS France Marolt in Glasbeno-narodopisni inštitut v Ljubljani (danes Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU), s katerim je bila skupina povezana do leta 1972 (Kunej in Kunej 2016: 62), in na SIM. Zakonca Dari in Milena Košorok sta v Ljubljani večkrat obiskala folkloristko in glasbeno vodjo AFS France Marolt Tončko Marolt, ki jima je izdatno pomagala pri vzpostavljanju folklorne

skupine in sestavljanju programa za nastope. Svetovala jima je glede izbora plesov, oblačil, glasbenega repertoarja, notnega gradiva in glasbil. Kot je razvidno iz pisma Tončki Marolt, je bil Hermann Hess za inštitutsko strokovno pomoč pripravljen tudi plačati: »Mi bi za te usluge rade volje plačali oziroma firma Esco. Ravno tako sporočite, prosim, koliko dolgujemo za avtorski honorar«, prav tako »nam ves material plača firma [in] bi tako imeli edinstveno priliko, da zelo lahko pridemo do noš, katere bomo lahko še večkrat uporabljali« (Košorok 1969a).

Na prošnjo novoustanovljene folklorne skupine, da bi pridobili plesnega pedagoga iz Slovenije, je septembra 1969 v Amriswil prišel plesalec AFS France Marolt, ki je poleg ljudskih plesov obvladal tudi harmoniko, kar je bilo priročno za poučevanje ljudskih plesov. V najinem pogovoru se je spominjal, da mu je za delo folklorna skupina povrnila stroške poti in bivanja ter plačala soliden honorar (Pogovor 8). Nastanjen je bil pri družini lastnika tovarne Esco, družini Hess, kjer so ga toplo sprejeli in Hess mu je rekel: »'To je moje darilo folklorni skupini.' Rekli so mi, da sem njihov peti otrok«<sup>56</sup> (prav tam). Sogovornik je kljub namenu, da ostane le teden ali dva, v Amriswilu ostal več kot mesec dni. Plesne vaje so imeli vsak večer po službi, v tovarniških prostorih, kjer jih je učil plesne korake. Nobeden od plesalcev ni imel izkušenj s plesanjem ljudskih plesov. Sogovornik se je spominjal, da so bili člani zelo zavzeti pri učenju plesnih korakov in koreografij in da so v tem času večkrat nastopali, tudi s folklornimi in glasbenimi skupinami drugih jugoslovanskih narodov. Folklorna skupina se je naučila tri splete; kot se je spominjal predsednik KJD PA, je bil program usklajen s skupnim jugoslovanskim programom:

Te tri [plese smo plesali], nismo več, je blo velik ... Pa pol smo nastopal z jugoslovansko skupino [in] bi bilo preveč [programa]. Pol so hotl še kakšno srbsko pa bosansko pa kakšno šopsko, da je bil pol predolg program. Vsi so hotli, da se čimprej neha pa da se začne z musko za ples. (Pogovor 1)

Folklorna skupina Amriswil je imela v nekaj letih delovanja precej nastopov in izdelali so, kot je za slovenski časopis *Arena* povedal Košorok,

gorenjsko in belokranjsko narodno nošo, izdelati nameravamo še nekatere druge jugoslovanske noše, saj je v tujini kar nekaj naših [ljudi] iz drugih republik, ki bi si radi ogledali svoj ljudski ples. Vadimo na tovarniškem hodniku, da nam ni treba plačevati najemnine za sobo. Za nastope dobimo toliko vabil, da ne moremo ugoditi vsem (Stepančič 1970: 23).

Folklorna skupina je po nekaj letih dobila tudi inštrumentalno zasedbo za spremljanje plesa, do takrat pa so plesali na magnetofonske posnetke. V kraju Kreuzlingen, od Amriswila oddaljenem sedemnajst kilometrov, so ustanovili glasbeno zasedbo Lastovke. Glasbila jim je poslala SIM, da bi z ansamblom spremljali tudi Folklorno

<sup>56</sup> V družini Hess so bili štirje otroci.

skupino iz Amriswila, ojačevalce in ozvočenje je plačala revija *Antena* (Košorok 1972: 3). Kmalu pa je prišlo do nesporazumov. Po mnenju amriswilskega kluba glasbena zasedba ni ustrezno sodelovala s folklorno skupino. Ker je klub sam poskrbel za pridobivanje donatorjev za nakup glasbil in ozvočenja, je pričakoval, da bo za glasbeno skupino prednostna obveznost sodelovanje z amriswilsko folklorno skupino, vendar do tega ni prišlo: »Orkester si lasti podružnica Kreuzlingen ... Člani orkestra bi morali pokazati več resnosti in interesa in se zavedati svoje odgovornosti« (prav tam).

Folklorna skupina je marca leta 1971 nastopila na švicarski državni televiziji. Zaradi pomanjkanja oz. upada števila plesalcev je bil to njen zadnji nastop: »S tem je ta skupina ugasnila začasno ali za stalno, to se bo v prihodnje pokazalo« (Košorok 1972: 3). SIM je leta 1971 folklorni skupini poslala brzozavko ob občnem zboru: »Visoko cenimo vaše dosedanje delo za širjenje slovenske kulture v Švici in smo prepričani, da bo še naprej tako uspešno« (SIM 1972). Folklorna skupina Amriswil je po le nekajletnem bogatem delovanju in v upanju na širitev z letom 1972 prenehala delovati. Z delovanjem je prenehal tudi pevski zbor, ki je sicer deloval le kratek čas, medtem ko je KJD PA nadaljeval z delovanjem, vendar v skrčenem obsegu. Predsednik je v poročilu za leto 1972 zapisal:

Tudi z lastnimi silami smo popestrili večkrat naše prireditve s skeči, s folkloro, pevskim zborom itd., toda žal to spada k preteklosti, vse te skupine ne delujejo več. Iz vseh teh kratkih obrisov bi rad prikazal naš prispevek na kulturno-zabavnem področju in odvzel pravico društvu 'Triglav' iz Züricha,<sup>57</sup> da je prvo društvo v Švici, ki je začelo skrbeti za društveno življenje med Slovenci v Švici. Naj mi prisotni ne zamerijo, vendar preko teh dejstev ne moremo, saj to, kar je danes 'Triglav', je bil pred leti naš klub v Amriswilu. Da pa nismo prirejali samo nastope slovenskih ansamblov, pa je razumljivo, saj moramo skrbeti tudi za ostale. (Košorok 1973: 4)

K upadu priseljevanja (tudi Slovencev) v ta del Švice so prispevali tudi protipriseljensko vzdušje in gospodarske spremembe. Folklorna skupina je po letu 1974 zaradi zmanjšanja števila plesalcev, predvsem plesalk, popolnoma usahnila: »Punce so se poročile pa so šle, novih pa ni bilo, nove Slovenke niso več prihajale.« (Pogovor 1)

## Folklorna skupina Encijan Olten

Folklorna skupina Encijan iz Oltne, druga v Švici ustanovljena slovenska folklorna skupina, je delovala razmeroma dolgo obdobje: od leta 1987 do leta 2007. Nastala je pod okriljem Slovenske katoliške misije (v nadaljevanju SKM) in z njo ostala povezana ves čas

<sup>57</sup> Slovensko planinsko društvo Triglav Zürich, ustanovljeno leta 1971, je največje še vedno aktivno slovensko društvo v Švici. Bilo je prvo društvo, ki je s pridevnikom slovenski označevalo združevanje Slovencev v društvu, čeprav so se člani KDJ PA zaradi skoraj izključno slovenskih članov čutili kot prvo slovensko društvo.

svojega delovanja, sicer pa je delovala neodvisno od državnih inštitucij. Bila je navzoča na vsakoletnih skupnih praznovanjih slovenskih društev in pogostih praznovanjih SKM. Še dolgo je ostajala v spominu izseljenske skupnosti, predvsem v skupnosti, osnovani ob večjem priseljenkem valu od 60. do 80. let.

Podatke o Folklorni skupini Encijan so mi posredovali njeni nekdanji člani: tri članice, ki živijo v Švici, ter zakonski par, ki se je po upokojitvi vrnil v Slovenijo. Ob obiskih so mi pokazali ohranjeno dokumentacijo, zapiske z vaj, liste navzočnosti, urejeno in celo katalogizirano dokumentacijo, vabila, račune, letake, razna potrdila in nekaj fotografij z nastopov ter vaj. Med pogovori so mi predstavili svoja doživljanja takratnih dogodkov in ovrednotili druženje v folklorni skupini.

Folklorna skupina Encijan je bila ustanovljena v Oltnu, kjer je v 70. letih živelo razmeroma veliko število Slovencev, ki so delali v okoliški industriji.<sup>58</sup> Skupina je nastala povsem spontano, in sicer se je v folklorno skupino preoblikovala iz dramske skupine<sup>59</sup> in je glede na to, da so njeni člani že dolgo bivali v Švici, nastala precej pozno. Glavni pobudnik za njen nastanek je bil takratni vodja SKM pater Damijan Frlan, ki je člane nagovoril k oblikovanju plesne skupine, saj so že imeli izdelane (gorenjske) folklorne kostume<sup>60</sup> in te so dojemali kot bistveni del oblikovanja folklorne skupine. Za začetno učenje ljudskih plesov je pater Damijan našel plesni par, zakonca, ki sta že imela izkušnje s plesanjem v folklorni skupini v rojstni vasi v Sloveniji.

Folklorno skupino Encijan je sestavljalo osem plesnih parov, čeprav je število med delovanjem nekoliko variiralo. Poleg ene od plesalk, ki se je največ posvečala organizaciji, je bil zelo dejaven tudi pater Damijan, ki je sodeloval na vajah, pri izbiri repertoarja in organizaciji nastopov skupine. Za vodenje skupine je pridobil tudi mentorja iz Slovenije; o njegovem znanju ljudskih plesov moji sogovorniki niso vedeli kaj dosti, vendar se jim je zdelo, da se je »verjetno že v Sloveniji učil [ljudske ples], ko je tako znal« (Pogovor 9). Folklorna skupina je imela tudi harmonikarja, ob njej pa je nastopal še pevski kvintet Kranjci, ki je med plesi izvajal pevske točke.<sup>61</sup>

Na začetku delovanja so se člani folklorne skupine naučili in predstavljali dve plesni koreografiji, ki pa so ju kmalu začeli dopolnjevati, saj jim je bilo »nerodn plesat samo

<sup>58</sup> Mesto Olten se je do 70. let zelo povečevalo, ker je imelo močno industrijo in je bilo privlačno za tuje delavce, tudi slovenske. Po letu 1970 je industrija začela izgubljati pomen, kar je vplivalo na gospodarsko strukturo in prebivalstvo je stagniralo (Harb idr. 2010).

<sup>59</sup> Dramska skupina je do tedaj že večkrat izvedla opereto *Vasovalci* Ljube Prennerja v uglasbitvi Janka Gregorca, delo, ki je bilo večkrat izvajano med slovenskimi izseljenskimi dramsko-glasbenimi skupinami.

<sup>60</sup> Folklorne kostume so uporabljali v dramski skupini, predvsem za izvajanje operete *Vasovalci*.

<sup>61</sup> Na prireditvah se je folklorni skupini nekajkrat pridružila tudi manjša pevska zasedba Komorni zbor Slovenija pod vodstvom Staneta Zalarja, ki je v začetku 90. let deloval krajši čas v Zürichu.

dva spleta« (Pogovor 9). Pazljivo so izbirali, da so z obogatenim programom na nastopih pokazali vedno nekaj novega ali drugačnega. Informacije o glasbi, plesih, koreografijah, oblačilih so pridobivali sami člani skupine. Sčasoma so ustvarili in se naučili repertoar, sestavljen iz sedmih koreografij, in sicer: *Šušarska*, *Grabčev ples*, *Na Gorenjskem je fletno*, *Kovtre šivat*, *Le plesat me pelji*, *Šušarska* in *Klobučkov ples*. Kakršnekoli pomoči, bodisi plesnega pedagoga iz Slovenije bodisi izpopolnjevanja v Sloveniji, niso nikoli izkoristili. Nikoli se niso navezovali na inštitucije, kot sta SIM ali jugoslovansko veleposlaništvo, v času po razpadu Jugoslavije so imeli tudi le redko stike s slovenskim veleposlaništvom v Švici ali z Uradom vlade za Slovence v zamejstvu in po svetu. Odločitev za nepovezovanje s slovenskimi inštitucijami, razen s cerkvenimi, je bila, kot so povedale sogovornice, zavestna: »Tako nismo bili nikoli nobenemu nič dolžni« (Pogovor 9).

Program so izbirali glede na dogodek, na katerega so bili povabljeni ali so ga sami organizirali, in glede na želeno dolžino programa. Izbirali so ga »demokratsko, ker smo v Švici« (prav tam). Leta 1993 so se odločili, da vsak par oblikuje in nauči soplesalce eno koreografijo, kar so sogovornice utemeljile z besedami: »Da se nismo pregovarjal, kako je prav in kako narobe« (prav tam). Skupina je imela vaje enkrat mesečno, zvečer ob koncu tedna. Skrbno so vodili popis vaj, prisotnost in odsotnost članov, repertoar, tako celoten kot predloge za posamezne priložnosti. Skupina je bila organizirana kot samostojno neformalno društvo, člani so plačevali letno članarino 30 švicarskih frankov in so sami ali prek svojih zvez pridobivali finančna sredstva za delovanje. Sogovornice in sogovornik so imeli v osebnih arhivih shranjeno tudi drugo gradivo folklorne skupine, povezano z dogodki, ki so bili pomembni za slovensko izseljensko skupnost. V posebnem spominu jim je ostal obisk slovenskega predsednika Milana Kučana maja 1992, ko se je v Winterthurju na povabilo društva Pro cultura Slovenica<sup>62</sup> srečal tudi s tamkajšnjo slovensko skupnostjo. Da bi izkazali posebno slovesnost dogodku, so se nekateri člani Folklorne skupine Encijan tega srečanja udeležili oblečeni v folklorne kostume.

Poleg sodelovanja na skupnih slovenskih dogodkih je Folklorna skupina Encijan predstavljala tudi slovensko nacionalno skupnost v Švici, predvsem ob priložnostnih prikazih multikulture družbe švicarske države, kot npr. na prireditvah švicarskega gibanja Mitenand; ta je za prikaz raznolikosti Švice med drugim spodbujalo tudi nastope folklornih skupin.

Folklorna skupina Encijan je delovala dve desetletji, kar je za društva v izseljenski skupnosti v Švici dolgo obdobje. V začetnem obdobju je bila skupina zelo aktivna, čeprav njeni člani zaradi delovnih, predvsem pa družinskih obveznosti niso imeli veliko časa. Kljub temu je sodelovanje v folklorni skupini pomenilo skorajda osrednje kulturno

<sup>62</sup> Društvo Pro cultura Slovenica s sedežem v Winterthurju je bilo ustanovljeno leta 1977 in je delovalo dve desetletji. Njegova naloga je bila organizacija kulturnih in znanstvenih dogodkov, deležno pa je bilo razmeroma velike pozornosti tudi v Sloveniji. (Tuma 1977, 1996; Fras 1991)

dogajanje v določenem obdobju njihovega življenja. Tega obdobja sta se sogovornika, sicer zakonca spominjala z besedami: »Blo je zelo lepo, sodeloval smo rad, ampak blo je pa naporno ... Kolk smo imel vaj, kolk smo imel nastopov ... Imeli smo dost nastopov, šli smo v Francijo, v Strasbourg, v Avstriji smo velik nastopal, po cel Švic« (Pogovor 10). Kot se je spominjala sogovornica, »je bilo težko, ker smo se morali od daleč voziti na vaje in otroci in vse ... Ampak to nam je bilo tako lepo, je bil en tak oddih za vse nas, to nam je pomenilo ... veliko« (Pogovor 11).

Po letih delovanja je število plesalcev začelo upadati, po eni strani zaradi odhajanja starejših plesalcev, po drugi strani pa, ker se vanjo niso vključevali novi, mlajši plesalci. Tako je skupina sčasoma izgubljala funkcijo folklorne skupine in predstavljanja slovenskih ljudskih plesov. Skupina, ki se je z leti povezala v trdno prijateljsko skupnost in je iz prvotne osredinjenosti na predstavljanje ljudskega plesa prešla bolj v družabno življenje, utemeljeno na etnični oz. nacionalni pripadnosti, je okoli leta 2007 prenehala z delovanjem.

## Mladinska folklorna skupina Mladi upi iz Winterthurja

Krajši čas je v okviru Slovenskega društva Planika Winterthur delovala Mladinska folklorna skupina Mladi upi. Nastala je kot organizirana dejavnost za slovensko govoreče mlade. Njen namen je bil spodbujanje zavedanja etnične pripadnosti ter nadaljevanje društvenega druženja in delovanja na podlagi etnične pripadnosti. Delovanje skupine mi je predstavila plesalka in aktivna članica društvenega življenja Slovencev v Švici, ki je s skupino sodelovala: »Jaz sem že prej opozarjala v klubih: Mladina se bo razgubla! [...] V šoli je polno otrok, pridejo iz šole pa mladine nikjer ni ... To bo propad naših, slovenskih klubov!« (Pogovor 12)

Z namenom, »da bi mladina ostala skupaj« (Pogovor 12), je sogovornica spodbujala oblikovanje mladinske folklorne skupine in jo ustanovila spomladi leta 1989, ta pa je prvič nastopila na prireditvi ob 15. letnici Slovenskega planinskega društva Planika v Marthalenu. Nekateri člani skupine so se udeležili folklornih seminarjev v Sloveniji in skupina je v dobrem letu izvedla kar precej nastopov ter vzbudila zanimanje za to dejavnost tudi pri mlajših članih drugih slovenskih društev v Švici (Tišler Lukanec 2004: 4). V skupini je plesalo pet parov, plesali so ob spremljavi diatonične harmonike. S prisluzenim denarjem z nastopov so si člani nakupili folklorne kostume, vaje so imeli enkrat tedensko, po pripovedovanju so »veliko« nastopali na raznih slovenskih prireditvah v Švici, se npr. udeležili mednarodnega festivala folklornih skupin v Kreuzlingenu. Leta 1990 je skupina nastopila zadnjič in se ni več obnovila.

## Vloga in pomen slovenskih folklornih skupin v Švici

Folklorne skupine so v slovenski skupnosti v Švici – razen Folklorne skupine Encijan – delovale v okviru že formiranih nacionalnih društev, nastale pa so v različnih obdobjih, ki so zaznamovala obe državi: izvorno in državo bivanja oz. dve izvorni državi, saj je v času delovanja Folklorne skupine Encijan Slovenija postala samostojna država. Kljub temu pa se člani Folklorne skupine Encijan, ki je bila ustanovljena leta 1987, z Jugoslavijo skoraj niso več identificirali, vedno so se namreč predstavljali kot slovenska plesna skupina, kot »Slowenische Tanzgruppe«.

Iz opazovanj izhaja vprašanje, zakaj so imele prav folklorne skupine tako pomembno vlogo v izseljenstvu, zakaj so si posamezniki, sicer aktivni v raznih glasbenih praksah, izbrali prav to obliko glasbeno-plesnega (po)ustvarjanja za izražanje svoje etnične identitete, zakaj so »vire preteklosti uporabljali za gradnjo prihodnosti« (Ronström 1986: 2). Omenjene folklorne skupine se razlikujejo glede nastanka, komunikacije z izvorno državo, ideatorjev in motivatorjev delovanja, družijo pa jih nekateri elementi, ki so značilni za delovanje diaspornih folklornih skupin v različnih državah.<sup>63</sup>

Dejavnosti v okviru folklornih skupin so bile v Sloveniji in širše v Jugoslaviji že pred drugo svetovno vojno, še posebno pa po njej posebnega pomena. Povezane so bile tudi z izvajalci, zbiratelji in raziskovalci ljudske glasbe in plesa, ki so bili hkrati tudi »pomembni oblikovalci kulturne politike glede ljudske glasbene kulture« (Kovačič 2012: 77). Institucionalni in drugi raziskovalci, etnografi, skladatelji, plesalci, ki so se ukvarjali z ljudskim izročilom, so z ustanavljanjem folklornih skupin ter organiziranjem folklornih festivalov od 30. let 20. stoletja naprej odločilno vplivali na nadaljnji razvoj dožemanja ljudske kulture ter s tem na etničnost glasbe in z njo povezanih dejavnosti (prav tam). Po drugi svetovni vojni je slovenska kulturna politika zadožila organizacije, da so zasnovala tudi smernice za kulturno politiko amaterskih dejavnosti (nav. delo: 78), v 60. letih pa je vse bolj spodbujala »pravo« ljudsko poustvarjanje kot čim boljši približek preteklih glasbenih izrazov, poustvarjanje prvin nekdanjih šeg in navad ter drugih dogodkov nekdanjega življenja (Knific 2013: 126).

S pojavom vse bolj organiziranega in s strani jugoslovanske države podprtega izseljevanja se je zasedrala ideja o reprezentativni vlogi folklornih skupin, ki naj prezentirajo nacionalne skupnosti. »Folklorne skupine kot oblika predstavitev plesnega izročila na odru niso pojav le v matični državi, temveč so delovale (in še delujejo) kot oblika organizirane kulturne dejavnosti tudi v zamejstvu in diaspori« (Kunej in Kunej 2016: 50). Nastanek prve folklorne skupine v Švici sovpada s časom, ko so se v Sloveniji in širše uveljavljale

<sup>63</sup> Za popis slovenskih folklornih skupin po svetu glej Kunej in Kunej 2016: 51–52.

folklorne predstavitve »iz druge roke« (Stanonik idr. 2004: 311–312). Takšen je bil nastop AFS France Marolt, ki je gostovanje po Švici zaključil v »majhnem Amriswilu« (Pogovor 1), na kar so bili tamkaj živeči Slovenke in Slovenci zelo ponosni in njihovo navdušenje je pripomoglo k ustanovitvi lastne folklorne skupine.

Naraščajoča priljubljenost folklornih prireditev v Sloveniji, prenos lokalne pripadnosti oz. dodelitev folklornim skupinam vlogo nosilcev širše pokrajinske oz. celo narodne identitete so vodili v to, da so skupine postale priljubljen medij za izražanje nacionalne pripadnosti tudi v delu slovenske skupnosti v Švici. Ob omembi nastajanja folklornih skupin so bili pomembni tudi prizadevni posamezniki, kakršen je bil vodja Folklorne skupine Amriswil Dari Košorok, ki je sorojake nagovarjal, naj izkoristijo razpoložljive ekonomske in prostorske možnosti: »Res so nas potegnile v tujino predvsem materialne dobrine, toda človek bi pričakoval, da tam, kjer so dani pogoji, tudi kulturno udejstvovanje ne bi smelo biti našemu človeku zadnja briga« (1970b: 3).

Delovanje prve slovenske Folklorne skupine Amriswil je spodbujala jugoslovanska kulturna politika, ki je posebno skrb nalagala organiziranju društvenega življenja in znotraj tega tudi ustanavljanju folklornih skupin (KJD PA 1968a: 2). Slovenska skupnost naj bi bila na podlagi folklornih skupin in društvenega življenja nasploh v sožitju z jugoslovansko skupnostjo, glasba in ples pa naj bi predstavljala raznolikost jugoslovanske države. Podobne ideje kot za prvo folklorno skupino so botrovale tudi nastanku druge folklorne skupine, skupine Encijan iz Oltna. Ta je odkrila diasporno mrežo kot »mrežo zavezništov, ki matično državo izpodriva iz njenega privilegirane položaja izvirnega mesta« (Gopinath 1995: 304; Solomon 2015: 201) in razkriva delovanje močne etnične skupnosti v tujini, sicer z institucionalno podporo Cerkve, vendar brez institucionalne podpore matične države, torej brez vzpostavitve hierarhične lestvice odnosov med državo in skupnostjo. Skupina je imela diasporne značilnosti, vendar se ni želela navezovati na državne institucije, predvsem z namenom, da so lahko »nastopali za škofa ali pa za predsednika« (Pogovor 9). Člani Folklorne skupine Encijan so se zavestno odpovedovali vsakršni državni pomoči in podpori, tako finančni kot strokovni. Sodelovati niso želeli niti v času jugoslovanske niti pozneje slovenske države, čeprav bi jim, kot so večkrat poudarile sogovornice, to prineslo več priznanj. »Z našimi lepimi obredi smo za Slovenijo naredili veliko več kot vsi politiki, ampak nismo bili tako upoštevani, ker nismo bili z nobenim« (Pogovor 11).

Delovanje skupine Encijan ponuja primer bolj zapletenega razumevanja diaspore, saj odpira vprašanje premisleka o uveljavljenem hierarhičnem odnosu med diasporo in nacijo (Gopinath 1995: 304; Guilbault 2005: 59) ter razkriva druge možnosti delovanja diaspornih skupin. Takšne mreže lahko v skupnosti ustvarijo novo notranjo strukturo in vzpostavijo nove mreže, ki niso več vezane na nacionalno politiko izvirne države (Slobin 1993: 64–65). Tretja omenjena skupina Mladi upi, ki je nastala v okviru društvenega življenja Planike v Winterthurju, je bila ustanovljena z željo, da bi se mladi aktivneje vključevali

v slovensko društveno življenje ter ohranjali diasporno kulturo. To odraža dinamiko medgeneracijskega prenosa kulturnih praks, pri katerem starejša generacija skuša zagotavljati nadaljevanje kulturne identitete v spremenjenih migracijskih okoliščinah.

## Oblačilna simbolika folklornih skupin

Od konca 60. let naprej je imela ob naraščanju zanimanja za predstavitve etnične oz. nacionalne kulture, ki so jo največkrat demonstrirale folklorne skupine, pomembno vlogo kostumska preobleka, ki je bila in je v javnem diskurzu še danes znana kot narodna noša. »Moja žena je imela prva narodno nošo v Švic ... Tuđ Švicarje, če je stregla [goste pri švicarski družini], se je mogla v nošo napraviti, so bli navdušeni« (Pogovor 10), je ponosno pripovedoval sogovornik o vpeljavi kostumske preobleke v Švico. Njegova žena je povedala, da je pred odhodom v Švico »vzela [s sabo] tuđ narodno nošo, za vsak slučaj« (Pogovor 13), saj je le-to dojemala kot simbolni del prtljage, ki ji bo koristil in jo predstavljal v tujini.

Folklorni kostumi imajo v različnih okoljih različne vloge, v izseljenstvu imajo močnejši simbolni pomen, saj se ta, ki se obleče vanj, lažje identificira z vlogo, ki jo igra, opazovalci pa dobijo informacijo o nastopajočem (Knific 2013), zato »okraševanje telesa« v zvezi z glasbenim in plesnim izvajanjem ni nikoli naključno (Seeger 1987: 78). Kostumske preobleke so bile pri večini sogovornikov največkrat omenjen element, sploh pa poglobitveni del folklorne skupine, ki skupino vizualno definira kot folklorno. Članice in člani so kostumske preobleke nosili z velikim ponosom, zdele so se jim zelo lepe,<sup>64</sup> še posebno gorenjske, ki za večino ljudi predstavljajo pravzaprav slovensko kostumsko preobleko, t. i. narodno nošo, ki se je uveljavila v drugi polovici 19. stoletja. V takih oblačilih so na Slovenskem nastopale glasbene skupine že ob koncu 19. stoletja in sčasoma prerastle v neke vrste »narodno uniformo« oz. »nacionalno preobleko« (Knific 2005: 155–160; Ramšak 2015: 77).<sup>65</sup> Kostumska preobleka je bila celo eden od razlogov za nastanek skupine v Oltnu: »Ker smo že imeli narodne noše«, so ustanovili folklorno

<sup>64</sup> Kostumske preobleke veliko izseljencev doživlja kot zelo lepe in posebne, saj delujejo kot sredstvo za identifikacijo z deželo, iz katere so se odselili (Knific 2005: 164). »Daleč sem od domovine in slovenska narodna noša mi veliko pomeni. S ponosom si jo oblečem, kadar zastopam Slovenijo na tujem« (Podvinski 2001: 165). Kot kostumska preobleka je večinoma razumljena t. i. gorenjska noša, ki se je množično priljubila tudi v narodnozabavnih ansamblih. Gorenjske narodne noše so nadvse privlačne, ker so bogate, pisane, z nakitom ter drage in pravzaprav mestne (Knific 2005: 155–160).

<sup>65</sup> Tradicionalna, kostumska preobleka kot pomemben del folklorizacije je pomembna tudi v Švici. Vodilno društvo na tem področju je Švicarsko združenje narodnih noš (Schweizerische Trachtenvereinigung), ki se ukvarja s kostumsko preobleko in ljudskimi plesi. (Meylan idr. 2001)

skupino (Pogovor 9). Tudi izvajalci narodnozabavne glasbe, ki so postajali od konca 60. let naprej v Švici vse bolj priljubljeni in na katere so bili Slovenci ponosni (Marty 2015: 94), so se kostumirali v narodne noše.

Ustanovitev folklorne skupine pravzaprav ni izhajala iz potrebe po nadaljevanju kulturnega delovanja priseljenih posameznikov, saj skoraj nobeden od članov folklorne skupine v izvorni domovini ni plesal v folklorni skupini. Večina članic in članov je bila rojena med letoma 1930 in 1950, v skupini Mladi upi pa med letoma 1960 in 1970. Izšli so iz različnih socialnih, kulturnih in družinskih okolij in tudi šolali so se v različnih obdobjih. Niso bili ne plesno ne glasbeno pismeni, opremljeni so bili z védenjem o kulturi, ki so jo usvojili v izvornem okolju. S seboj so prinesli »slovenstvo z vsakdanje ravni življenja« (Lukšič Hacin 2001: 60), ki jim je služilo kot osnova za postavljanje novega skupnega kulturnega elementa. Ta element so uporabljali kot simbol etnične identitete, ki so ga v novem okolju predstavljali kot instrument kulturnega izražanja (Slavec Gradišnik 1990: 315). Čeprav člani folklornih skupin večinoma niso imeli predhodnih izkušenj s plesanjem v folklornih skupinah,<sup>66</sup> so to dejavnost izbrali kot najprimernejšo obliko skupnega kulturnega izražanja in nastale folklorne skupine so postale »ključni simbol, ki povezuje preteklost s sedanostjo in oblikuje skupni pogled nase« (Ronström 1991: 70). Dejavnost so dojemali kot način povezovanja med pripadnicami in pripadniki etnične in nacionalne skupnosti, hkrati pa so se v okviru glasbeno-plesne skupine povezali kot etnična skupnost, kar jim je predstavljalo višjo vrednost. Prav tako jim je sodelovanje v folklornih skupinah omogočalo skupno preživljanje prostega časa, kar so razumeli kot privilegij. Večini sogovornic in sogovornikov se je celo zdelo, da so za to morali veliko »žrtvovati«, kar so večkrat poudarjali v pogovorih. Društvenemu udejstvovanju so poredili prosti čas, denar, morali so si reorganizirati družinske obveznosti,<sup>67</sup> pa vendar jim je sodelovanje v folklorni skupini pomenilo dovolj, da so svoja življenja in čas usmerjali prav v to dejavnost.

Folklorno skupino kot način kulturno-družabne dejavnosti so njeni člani izbrali za dosego skupne ideje. To idejo so našli v obliki performativne glasbeno-plesne oblike, ki se je prepletala s participativno dejavnostjo (Turino 2008). V primeru obeh obravnavanih folklornih skupin je bilo aktivno sodelovanje vseh udeležениh na vajah in pri pripravah nastopov enakega ali celo večjega pomena kot sami nastopi, medtem ko so z nastopi le še potrdili željo po pozitivnem »pogledu nase«. Omenjeno je komentiral poznavalec folklornih skupin, ki je tudi sam sodeloval s slovenskimi izseljenskimi folklornimi

<sup>66</sup> Predhodne izkušnje s plesanjem pri folklorni skupini so bile pri članicah in članih folklornih skupin, nastalih po svetu, bolj redkost (Kunej in Kunej 2016), kar pa ni bila ovira za njihovo nastajanje.

<sup>67</sup> V nastope so člani folklornih skupin vključili tudi svoje družinske člane; tako so npr. otroci nekaterih članov večkrat nastopali na prireditvah folklorne skupine.

skupinami in jih učil ljudske plesne: »Folklorna skupina je nekaj najbolj takega [izvedljiva glasbeno-plesna praksa], s tem [s plesom] so se najbolj identificirali. Videli so tudi druge skupine in želeli imeti tudi sami nekaj takega« (Pogovor 14).

Folklorna skupina je članom omogočala, da so priseljenke in priseljenci v njenem okviru ustvarili in oblikovali lastno polje avtonomije, imeli nadzor nad lastno identiteto in kulturo. V okviru folklornih skupin so članice in člani lahko izrazili in javno predstavljali svoja čustva do kulture, ki so jo spoznali v matični domovini, ali pa do kulture, ki so jo spoznali v slovenski skupnosti v Švici in so jo občutili kot svojo ter primerno za odrsko predstavitev v okolju novega bivanja. Sogovorniki so vključenost v folklorno skupino opisovali kot nekaj posebnega, nekaj, kar je bilo »zelo, zelo lepo« (Pogovor 10), kot ponos, »kaj smo vse naredili, ampak smo uživali, z dušo in srcem« (Pogovor 11). Ta dejavnost jim je dajala in krepila zavedanje skupnosti, domačnosti in stabilnosti (Hesmondhalgh 2013: 33) med bivanjem v novem okolju in v času, ko je bila glasbeno-plesna udeležba zanje tako dragocena zaradi »procesa osebne in družbene integracije, ki nas naredi celovite« (Turino 2008: 1). Sodelovanje so občutili kot »preobrazbo, ki osebo popelje iz njenega običajnega sveta in jo namesti v svet [...] spremenjenega dojemanja sebe, drugih in/ali okolja« (Hesmondhalgh 2013: 30). Ali z vzesenimi besedami sogovornice: »Meni je folklor pomenila vse« (Pogovor 11). Folklorna skupina je postala prostor, kjer so članice in člani zaradi medsebojnega sodelovanja prepletali zasebno z javnim. S pomočjo skupine so svojim življenjem in življenjem drugih dodajali kulturno vrednost, se predstavljali, potrjevali etnično identiteto in identiteto skupnosti, v kateri so nastopali, ta pa ni izključevala vpetosti zasebnih življenj v novo okolje.

Dodatne motivacije za nastanek in delovanje so folklorne skupine dobivale od »zunaj«, iz okolja gostiteljske države. Jugoslovansko-slovensko folklorno skupino v Amriswilu je med drugim spodbudila izdatna podpora delodajalca, pri katerem so delali plesalci folklorne skupine. Pri njihovem novem skupnem konjičku jih je tovarnar podpiral tako moralno kot finančno, saj je folklorno dejavnost svojih delavcev videl kot koristno in produktivno prostočasno dejavnost, »da v prostem času ljudje nekaj koristnega delajo« (Pogovor 6).

Tudi Folklorna skupina Encijan je dodatno motivacijo dobivala iz zunanjega okolja, saj so jih poleg na prireditve, ki so jih organizirala slovenska društva, nenehno vabili tudi na mednarodna folklorna srečanja in na švicarske kulturne dogodke. Člani so se čutili privilegirani: »Dosti tega smo doživeli, kar tukaj [v Sloveniji] ne bi, če bi ostali,« je povedal sogovornik (Pogovor 10), sogovornica pa dodala: »Mi smo zastopali Slovenijo in postali znani, kjer smo nastopali: v Švici, v Nemčiji, v Franciji« (Pogovor 11). Pogosta vabila na nastope po Švici so bila motivacija tudi za mladinsko folklorno skupino Mladi upi.

Folklorne skupine so torej priseljenim pomagale pri izboljšanju položaja njihove etnične, migrantske skupine ter pri uveljavljanju družbenega in političnega priznanja

izvirne domovine v širši družbi (Ronström 1991: 70). Sodelovanje v skupini jim je odpiralo vrata v popolnoma nov svet, saj so se pojavila vabila na dogodke, ki se jih brez sodelovanja v skupini verjetno nikdar ne bi udeležili. Olajšana jim je bila tako medsebojna integracija kot tudi integracija z večinskim prebivalstvom. Sogovornica se je nato z zadovoljstvom spominjala: »Je blo lepo to, zelo ... Velik aplavza smo dobil, da si res dobil občutek, da so zadovoljni, da smo nastopal« (Pogovor 13).

## Pomembnost ugleda in krepitev samopodobe s pomočjo folklornih skupin

Folklorna skupina je bila priročno in prilagodljivo strateško orodje za komuniciranje med posamezniki ustanovljenih skupnosti, služila je kot možnost skupnega nacionalnega izražanja, člani so ohranjali medosebne vezi, navezovali nove stike v Švici, in sicer s slovenskimi rojaki, z rojaki iz drugih jugoslovanskih republik, drugimi priseljskimi skupnostmi in večinskim prebivalstvom. Folklorna skupina Amriswil je bila vpeta v širšo jugoslovansko skupnost, medtem ko je Folklorna skupina Encijan nastala konec 80. let, ko se je ideja skupne jugoslovanske složnosti že začela rahljati in skupina ni imela več želje po povezovanju z drugimi jugoslovanskimi skupnostmi. Podobno se tudi Folklorna skupina Mladi upi ni več povezovala z drugimi jugoslovanskimi skupinami. Njeno delovanje se je usmerilo v tesnejše sodelovanje s slovenskimi organizacijami, kar sovпада s časom državne osamosvojitve Slovenije. V takšni glasbeno-plesni obliki pa so folklorne skupine delovale kot kulturni medij, ki je prenašal določena sporočila in prispeval k oblikovanju pozitivnega mnenja o etnični oz. nacionalni navzočnosti skupnosti v širši družbi.

Člani folklornih skupin niso le uživali ob domači glasbi in plesu, temveč sta glasba in ples postala tudi sredstvo samoizražanja in ustvarjanja brezčasnega, simbolnega prostora (Hesmondhalgh 2013: 31), kar je bil pomemben dejavnik pri spodbujanju in krepitvi pozitivnih izkušenj skupnosti (nav. delo: 112). Svoji dejavnosti so pripisovali višji pomen, idejo, da zastopajo izvorno domovino ter da je njihovo predstavljanje namenjeno njeni angažirani predstavitvi: »Mi smo naredili veliko več za Slovenijo kot vsi ambasadorji« (Pogovor 9). Ob tem jim je bil še posebno pomemben ugled, saj je društvo stremelo »k pridobitvi ugleda nas samih, kakor tudi ugleda naše domovine« (Košorok 1969b: 4).

Svoje poglede na svet, na politiko in identiteto so folklorne skupine izražale s pomočjo glasbeno-plesnega predstavljanja, ki se jim je zdelo ugledna oblika izražanja. Ta vzvišeni cilj je bil pomemben motivator, saj so člani prek lokalnih skupnostnih reprezentacij – mikrokozmosa – konkretizirali idejo nacionalnega projekta in jo umestili v širši družbeni okvir – makrokozmos (Gerstin 1998: 386). Ugled, ki so ga sogovorniki med pogovori o delovanju

društev in posameznikov vedno omenjali, je bil pomemben tako ob nastopih znotraj slovenskih skupnosti kot tudi, ali celo še bolj, ob prezentacijah za švicarsko občinstvo, ko so akterji folklornega dogodka sebe dojemali kot zastopnike svoje izvorne domovine in so se s to odgovornostjo želeli primerno izkazati (Košorok 1970a: 4). Tudi pri izbiri programa se jim je zdelo pomembno, da je ta pester in reprezentativen, saj so se hoteli v novem okolju izkazati: »Sej nam je blo nerodn plesat samo dva spleta« (Pogovor 14). Nasprotno so kritizirali predstavitve, ki so se jim zdele neprimerne ali pa so slovensko etnično skupnost lahko celo osmešile.

Folklorne skupine so glasbo performativne oblike uporabljale za vzdrževanje svoje skupnosti, za vstop v novo okolje in za predstavljanje svoje etnične posebnosti. Ta se ni asimilirala z značilnostmi novega kulturnega okolja, ampak so jo ohranjali kot prvotno, torej skonstruirano podobo slovenskega ljudskega izročila. Sogovorniki in sogovornice so mi opisali, kako je prvotna motivacija po druženju spodbudila ustvarjalnost, ki je s pomočjo javno prepoznane reprezentativne oblike »prave« nacionalno-etnične kulture ter skupnih glasbenih elementov skupino povezala v aktivno glasbeno dejavnost. Ob tem so skupine samoiniciativno prevzele tudi vlogo nacionalnih predstavnikov, kar jih je motiviralo za ustvarjanje do točke, ko so ugotovili, da so izpolnili svojo reprezentativno nalogo in prenehali z delovanjem. Vse tri skupine so zaključevale svoje delo z občutkom, da je njihova vloga zastopanja zadostila svojemu namenu z vizijo, da bodo mlajši nadaljevali ali ponovno začeli njihovo poslanstvo, vendar se transgeneracijski prenos ni udejanjil.



# GLASBA V VERSKEM ŽIVLJENJU SLOVENSKE SKUPNOSTI V ŠVICI

## Nastanek in zgodovinski razvoj slovenske katoliške skupnosti v Švici

»Slovenijo se je zastopal glih prek misije, mi smo zastopal misijo ... sam bi rekla, da sem Slovenec. Mi smo bili ponosni tudi [na to], da smo kristjani«, mi je povedala sogovornica (Pogovor 14). Njena izjava slikovito prikaže povezanost slovenske skupnosti in slovenske katoliške Cerkve v Švici. Slednja je imela v 20. stoletju velik pomen in še vedno ostaja pomembna, čeprav je danes zaradi družbenih sprememb drugačna, tako številčno kot po starostni strukturi. Cerkev je za priseljene v prvem večjem valu ekonomske emigracije v Švico od konca 60. let naprej pomenila stalno in zanesljivo oporo v novem in neznanem svetu, v situacijah, ko so morali upoštevati nova pravila in predpise, usvojiti nov/e jezik/e, nove družbene in kulturne kode, ustvariti nove vezi in preživetvene strategije. Slovenska Cerkev je odigrala vlogo verskih ustanov, ki tem, ki so bili v cerkvenih skupnostih vsaj deloma aktivni že v izvorni državi, »zagotavljajo stalno praktično, socialno in čustveno podporo« (Turino 2003: 59).

Konec 60. let je z vse intenzivnejšo delovno migracijo iz jugoslovanske republike Slovenije naraščala tudi želja po stalni katoliški duhovni oskrbi v slovenskem jeziku. Prav tako zaradi splošne povečane delovne migracije je Švicarska škofovska konferenca v tem času začela skrbeti za versko in socialno oskrbo priseljencev (Taljat b. n. l.; Schweizer Bischofkonferenz 2021). Slovenska katoliška misija je svoje delo v Švici in Kneževini Lihtenštajn uradno začela leta 1968, takrat še v okviru jugoslovanske misije. Pred tem je bil v versko oporo tamkaj živečim Slovincem Alojzij Šuštar, poznejši ljubljanski nadškof in metropolit (več Saje 2007; Bürgisser idr. 2017: 508), pa tudi iz Slovenije pregnani duhovniki, ki so politično zatočišče našli v Švici. Leta 1968 je pater Fidelis Kraner uradno

začel s Slovensko katoliško misijo v Einsiedelnu in postal prvi uradni slovenski duhovnik v Švici (Taljat b. n. l.).

Ustanovitev SKM so oznanili tudi na sestanku KJD PA, ko je predsednik Dari Košorok obvestil navzoče in v zapisniku zabeležil, »da je v mesecu oktobru prišel v Švico slovenski duhovnik, ki bo potoval in maševal po krajih, kjer so naši ljudje« (KJD PA 1968b: ad 8). Zaradi vedno večjega števila priseljencev se je povečevalo tudi število duhovnikov. Patru Kranerju se je leta 1972 pridružil pater Angel Kralj, od leta 1971 do leta 1990 se je »za sodelovanje pri maši in vodenju petja« (Smodiš 2008) pridružila sestra frančiškanka brezmadežnega spočetja Avrelija Pavel. Leta 1980 je patra Kralja nasledil pater Damijan Frlan, ki se mu je leta 1988 pri vodenju misije pridružil še pater Robert Podgoršek. To je bil čas prelomnih dogodkov v Jugoslaviji in Sloveniji. Leta 1991 je SKM v Zürichu pridobila večje prostore in s tem postala tudi središče pastoralnega dela ter vseslovenskega srečevanja. Po besedah patra Roberta Podgorška, ki je organiziral vseslovenska srečanja, je to »bila mala Slovenija« (2014).<sup>68</sup>

Slovenke in Slovenci, ki so prihajali v Švico od konca 60. let naprej, se niso vključevali v švicarske cerkvene skupnosti, temveč so se versko izražali doma ali znotraj slovenske Cerkve,<sup>69</sup> v kateri so se dobro počutili. Nekateri sogovorniki so namreč še v času bivanja v Jugoslaviji čutili nelagodje ob javnem izkazovanju verske pripadnosti, ko je država po vojni javni interes Cerkve iz poprejšnjega osrednjega prostora potisnila na rob in jo izločila iz javnega življenja tako na političnem, kulturnem kot izobraževalnem področju, medtem ko sta vera in versko življenje za velik del slovenskega prebivalstva predstavljala pomemben del identitete ter osebne in skupinske reprezentativnosti. Pripadnost katoliški veri in aktivno udeležbo v verskem življenju so ljudje povezovali tudi s slovenstvom in slovensko tradicijo,<sup>70</sup> kar so želeli nadaljevati in to jim je novoustanovljena SKM omogočila. Pripadnost katoliški veri je priseljencem prav tako olajšala integracijo v švicarsko družbo,<sup>71</sup> ki je bila ob skoraj popolni krščanski pripadnosti približno napol rimskokatoliška.<sup>72</sup>

<sup>68</sup> Podgoršek je v Švici služboval do leta 2003, nasledil pa ga je David Taljat.

<sup>69</sup> O ohranjanju in prenašanju katoliške vere v slovenščini mi je pripovedovalo tudi nekaj sogovornic. Povedale so, da čeprav z vnuki ne govorijo slovensko, z njimi pojejo slovenske pesmi, naučile so jih tudi slovenskih molitev.

<sup>70</sup> Tradicionalno razumevanje slovenstva se je enačilo s katolištvom, saj je bilo večinsko prebivalstvo katoliške vere. Leta 1931 je bilo ob popisu verske pripadnosti v Sloveniji 97 %, leta 1953 82,8 %, ob prvem popisu verske pripadnosti v samostojni Sloveniji leta 1991 pa 71,6 % pripadnikov katoliške veroizpovedi (Šircelj 2003: 68).

<sup>71</sup> Več o povojnem preganjanju Cerkve v Jugoslaviji je bilo dokumentirano v švicarskem katoliškem tisku, npr. v *Apologetische Blätter* (1946), *Vaterland* (1946). (Bürgisser idr. 2017: 175–185)

<sup>72</sup> Leta 1970 je bilo v Švici 96 % pripadnikov krščanske vere, od tega 46,7 % katoliške in 48,8 % protestantske vere. (Göttin 2020)

SKM je Slovenkam in Slovencem omogočala odprto ohranjanje in uresničevanje življenjskih nazorov v domačem jeziku, nadaljevanje lokalnih ljudskih pobožnosti z glasbo, predvsem s petjem cerkvenih pesmi kot pomembnim delom verskih obredov. Ob tem je SKM organizirala tudi druga druženja in praznovanja slovenskih priseljenec in predstavljala pomemben integralni del takrat razmeroma velike ter homogene slovenske skupnosti. Ob nalogi duhovne oskrbe je zavzemala še precejšen prostor v posvetnem življenju slovenske skupnosti, delovala je na kulturnem področju, nudila pravno in socialno pomoč ter bila v oporo pri vsakodnevni tegobah preseljenih.

Ustanovitev SKM v 60. letih je sledila pokoncilski ideji, ki je pozornost vse bolj usmerjala v skrb za priseljene. Leta 1969 je namreč izšel dokument *De Pastoralis Migratorum Cura* (Sacra 1969), ki izraža stališče Katoliške cerkve do človeške migracije in razvoja civilizacije. Dokument poudarja vlogo Cerkve pri spodbujanju bratstva med ljudmi ter poziva k pastoralni skrbi za migrante.

Švicarska škofovska konferenca Migratio<sup>73</sup> je ena od prvih organizacij v Švici, ki se je odzvala na močne delovne migracije v povojnem obdobju in še danes je njena naloga socialna in verska skrb za priseljene katoličane. Priseljenci danes predstavljajo bistveni in vse večji del švicarske katoliške Cerkve, saj ima skoraj 40 % švicarskih katoličanov migrantsko preteklost (Hofer in Helbling 2020: 82; Schweizerisches 2021),<sup>74</sup> zato se lahko o švicarski Katoliški cerkvi govori kot o večnacionalni skupnosti (Hofer 2020: 82; Bundesamt 2020). SKM v Švici predstavlja eno od številnih katoliških misij in pastoralnih skupin, ki so razporejene po šestih švicarskih škofijah.<sup>75</sup>

## Preseljene slovenske skupnosti in pastoralna skrb Cerkve

Slovenska skupnost je družbeni okvir, ki ga sestavljajo različne druge skupnosti (podskupnosti) z lastnimi identifikatorji. Ena od teh skupnosti je tudi slovenska katoliška

<sup>73</sup> Švicarska škofovska konferenca je leta 1965 ustanovila Schweizerischen Katholischen Arbeitsgemeinschaft für die Fremdarbeiter (Švicarska katoliška delovna skupina za tuje delavce). Njena naloga je bila javnost opozarjati na naraščajoče število priseljenih in njihove težave ter skrbeti za socialno in versko oskrbo njih in njihovih družin. Leta 2000 se je delovna skupina preimenovala v Migratio.

<sup>74</sup> Nekdaj so bila švicarska mesta večinoma protestantska, podeželje pa katoliško. Zaradi katoliške migracije v urbana okolja se ta razmerja danes spreminjajo.

<sup>75</sup> Švicarska Cerkev namenja posebno pozornost migrantskim katoličanom: financira duhovnike v več kot dvajsetih jezikih, zagotavlja prostore za bogoslužje in pastoralno delo ter skrbi, da se priseljenci v krajevni Cerkvi počutijo sprejete. (Hočvar 2011: 8)

verska skupnost, razpršena po različnih krajih v Švici. V skupnosti se priseljeni povezujejo na podlagi vere, saj je izkušnja izražanja vere v domačem jeziku in s posredovanjem kulture izvorne države bolj pozitivna kot v jezikovnem in kulturnem okviru države gostiteljice (Turino 2003: 59; Ramnarine 2007a; Solomon 2015: 204; Pettan 2019). Znotraj širše slovenske priseljske skupnosti se je slovenska katoliška skupnost oblikovala kot transnacionalna kulturna oblika, ki deluje samostojno in se ne vključuje v švicarsko rimskokatoliško okolje, se pa povezuje<sup>76</sup> s člani slovenskih katoliških skupnosti v drugih državah (npr. na romanjih) in z izvorno deželo, ki ostaja njihova primarna vez.

Slovenke in Slovenci po svetu so bili skrb slovenske Cerkve<sup>77</sup> že od prvega pojava množičnega izseljevanja v začetku 20. stoletja naprej in v veliki meri je izseljevanje razumela kot tragiko slovenskega naroda, kot destrukcijo narodovega telesa. Po njenem mnenju se slovenskemu izseljevanju dolgo ni posvečalo prave pozornosti, čeprav naj bi se nanašalo na pretežni del njenega prebivalstva. »Iz slovenskega narodnega prostora se je v zadnjih sto letih izselilo več kot tretjina prebivalstva. Cerkev je temu vprašanju kmalu posvetila pozornost in ga pričela načrtno vključevati v svoje poslanstvo« (Štuhec idr. 2002: 88–89).

Leta 1903 je Cerkev ustanovila Družbo sv. Rafaela, ki naj bi »z zbiranjem sredstev pomagala izseljencem, da bi ohranili človeško dostojanstvo, versko in narodno identiteto, ter našli možnosti za uresničitev ciljev izselitve« (Rafaelova družba 2013). Družba je delovala do leta 1945 in bila ponovno ustanovljena leta 1990 z željo po nadaljevanju začete delo: »V Republiki Sloveniji želi [Rafaelova družba] ustvarjati prijaznejše okolje zanje [za izseljence], da bi radi obiskovali svojo domovino ali domovino svojih prednikov in se vsaj nekateri za stalno preselili nazaj« (b. n. a. 1997).

Slovenska Cerkev vidi svojo pomembno vlogo v skrbi za izseljence, saj meni, da odnos do izseljencev v Republiki Sloveniji ni konstruktiven in da je čut »za ta del narodovega telesa« (Štuhec idr. 2002: 89) še vedno pomanjkljiv. Del slovenske Cerkve je še v začetku tisočletja videl slovenske vernike po svetu kot integralni del naroda:

Slovenski katoliški prostor je enoten in ga sestavljajo slovenski verniki v domovini, v zamejstvu in izseljenstvu. Cerkev je poklicana, da prisluhne verskim potrebam v vseh

---

<sup>76</sup> Pri tem je mišljena diasporna skupnost, ki jo tvorijo posamezniki ob slovenskih verskih obredih, največkrat ob bogoslužjih. Glede na to, da so slovenska verska bogoslužja v posameznem kraju le enkrat mesečno, aktivni člani in članice, da bi lahko živeli svoje versko življenje, obiskujejo dnevno ali tedensko bogoslužje v švicarski Cerkvi.

<sup>77</sup> O vlogi Cerkve pri izseljencih je nastalo kar nekaj zapisov in publikacij. Do 90. let so nastajali med samimi izseljenci, po letu 1991 pa precej tudi v Sloveniji. Zaradi politične situacije v Jugoslaviji in ob pripravah na samostojnost Slovenije ter po njeni osamosvojitvi se je politika naslonila tudi na Cerkev v izseljenstvu kot na pomemben kanal za povezovanje z diasporo, krepitev nacionalne identitete in mobilizacijo podpore osamosvojitvenim ciljem ter začela uradno sodelovati z njo (Kolar 1991; Drnovšek 2002, 2007).

treh delih slovenskega naroda ter da na kulturnem in verskem področju velikodušno pomaga posebej zamejcem in izseljencem v skladu s pristojnimi cerkvenimi oblastmi. Pri tem skrbi za ohranjanje slovenstva, saj je narodna pripadnost del edinstvene in od Boga ustvarjene identitete vsakega človeka. (Štuhec idr. 2002: 94)

Najbolj neposredno za slovenske katoličane po svetu skrbijo slovenske katoliške misije. Te so bile določene po Drugem vatikanskem koncilu z navodilom *De Pastoralis Migratorum Cura* (Sacra Congregatio 1969: II-5), ki opredeljuje izseljensko župnijo v pastoralnem smislu kot misijon. Danes po svetu delujejo slovenske katoliške misije v različnih evropskih državah, kjer bivajo večje slovenske skupnosti.<sup>78</sup> Vloga slovenskih katoliških misij je predvsem versko poslanstvo, ob tem pa skrbijo še za poučevanje (predvsem slovenščine) in organizacijo kulturnih dejavnosti.

## Cerkvene ljudske pesmi in slovenska katoliška skupnost v Švici

Cerkvena glasba, predvsem cerkvena pesem, zaseda pomembno mesto v slovenski diaspori skupnosti. Aktivno udejstvovanje pri glasbenih praksah ne pomeni le obrednega elementa, bogoslužja, obenem je tudi povezovalni dejavnik slovenske rimskokatoliške skupnosti v Švici. Versko življenje in udeležba pri nedeljskem cerkvenem obredju tako ustvarjata tudi prostor, kjer se ne le ohranja kontinuiteta slovenske verske prakse v priseljenskem okolju, temveč tudi krepi občutek pripadnosti slovenski skupnosti. V nadaljevanju se osredotočam na glasbene prakse v verskem življenju slovenske rimskokatoliške skupnosti, predvsem na vlogo in pomen petja pri nedeljskih bogoslužjih, ki jih kristjani na splošno dojemajo kot središče krščanskega življenja in bogoslužja ter jih v slovenski diaspori skupnosti uresničujejo v maternem jeziku in nadaljujejo v obliki, kot so jo usvojili v izvornem okolju. S sogovorniki sem se pogovarjala o petju in cerkvenih pesmih, ki ostajajo še danes kontinuirana glasbena praksa v razmeroma maloštevilni verski skupnosti v Švici in delujejo kot povezovalni element med posamezniki ter skupnostjo.

Pesmi (in glasba na splošno), ki imajo nalogo, da prispevajo k nepretrganosti tradicije, stalnosti in nadaljevanju kulture (Merriam 2000: 179), prispevajo tudi k prenašanju verskega nauka in verske misli z generacije na generacijo in gradijo osebno ter skupnostno identiteto. Te identitete se nadaljujejo tudi po preselitvi, saj se z gibanjem in selitvijo

<sup>78</sup> Slovenske katoliške misije v Evropi delujejo: štiri v Avstriji, dve v Belgiji (ti sta namenjeni tudi Slovenkam in Slovencem na Nizozemskem in v Luksemburgu), štiri v Franciji, dve v Italiji, devet v Nemčiji, po ena na Hrvaškem, Švedskem, v Veliki Britaniji, Srbiji in Švici, slednja pa je namenjena tudi Slovenkam in Slovencem v Kneževini Lihtenštjan.

posameznikov premikajo in selijo tudi kraji (Gregorič Bon idr. 2013: 5). Namen preseljenih cerkva – v obravnavanem primeru govorim o cerkvi preseljenih Slovenk in Slovencev – je, da lokalni značaj izvornega okolja prenesejo v novo okolje, slovenski duhovniki v izseljenstvu pa skupnosti omogočajo, da zaradi vsakokratnega obnavljanja jezikovnih in kulturnih prvin ostaja deloma individualna, slovenska katoliška skupnost. Pri tej individualnosti pa igra pomembno vlogo cerkveno petje, saj je »odnos med vero in kulturo sestavina vsake religije« (Bahovec 2009: 322) in se v takšni obliki prenaša in nadaljuje tudi v novem okolju.

Pri opazovanju vloge glasbe v verskem življenju sem izhajala iz predpostavke, da glasba, v tem primeru vokalna, v različnih interpretativnih oblikah ostaja osrednji element verskega življenja. Zanimalo me je, katera in kakšna je glasba, ki dopolnjuje liturgijo in pri kateri sodelujejo verniki. Namen je bil preučiti, kaj to glasbo določa in kaj iz kontinuuma izročila ohranja današnja slovenska Cerkev v Švici, da bi s pomočjo glasbenega sodelovanja ustvarila bogatejšo in močnejšo skupno izkušnjo. Zanimalo me je tudi, katera je tista »glasbena lokalnost«, ki je »pomembna in uporabna pri gradnji krščanskega prepričanja, teologije, prakse in identitete« (Ingalls idr. 2018: 3) v slovenski katoliški skupnosti v Švici. Če se vera udejanja s kulturo in v določeni kulturi, v tem primeru torej v slovenski katoliški skupnosti v Švici, so pomenljiva dejstva o tem, katere glasbene prakse in vsebine razvijajo dialog med vero ter kulturo. Pomembno je tudi vprašanje, kaj ta glasba pomeni vernikom, ki se ob rednih tedenskih oz. mesečnih srečanjih zbirajo pri liturgiji.

Glasbene prakse znotraj slovenske katoliške skupnosti, ki se združuje pod okriljem SKM, sem opazovala v različnih krajih: med letoma 2014 in 2016 v Zürichu, Amriswilu, Oltnu, Winterthurju, Baslu, Rütiju in Ženevi, med letoma 2016 in 2022 pa sem večkrat obiskala versko skupnost v Bremgartnu pri Bernu. V letih 2015 in 2021 sem opravila intervjuje z nekaterimi pripadniki slovenske katoliške skupnosti, leta 2014 tudi s prejšnjo vodjo SKM, kapucinskim bratom Robertom Podgorškom, medtem ko mi je največ informacij posredoval sedanjí vodja, škofijski duhovnik in župnik David Taljat, in sicer v letih 2014–2016 in 2020–2022.

## Vloga in pomen slovenskih cerkvenih pesmi v slovenski katoliški skupnosti v Švici

Petje v katoliški Cerkvi predstavlja posebno, najvišjo obliko molitve in (skoraj neprekinjeno) spremlja liturgijo že od prvih krščanskih skupnosti – tudi slovenskih – ter ostaja tudi

danes njen pomemben element.<sup>79</sup> Petje, ki je sestavni del bogoslužij, mora biti vključeno v samo zasnovo rimskokatoliškega verskega obreda. To je bilo tudi vodilo liturgične preнове po Drugem vatikanskem koncilu, ki je naročal *actuosa participio*, dejavno sodelovanje (Katoliška cerkev 1967, 14). Tako naj bi bila vsaka oblika cerkvene glasbe »zato toliko svetejša, kolikor tesneje bo povezana z bogoslužnim dejanjem, ko bo ali lepše izražala molitev ali spodbujala k ubranosti duš ali pa svete obrede obdajala z večjo slovesnostjo« (Katoliška cerkev 1967, 112). O nepogrešljivosti petja pri bogoslužju sta spregovorila tudi duhovnik Podgoršek z besedami: »Brez glasbe tudi liturgije ni« (Pogovor 39) in duhovnik Taljat: »Nemogoče, da bi bilo brez petja. [...] Slavje je slavje, praznovanje je praznovanje, brez glasbe ni praznovanja, nobenega, ne civilnega, ne duhovnega, ne krščanskega« (Pogovora 16).

Ljudsko petje v slovenskem jeziku ostaja pomemben steber slovenskega bogoslužja v diaspori slovenski skupnosti: »Mi pojemo pri mašah, to je naša glasba.« (Pogovor 17) SKM spodbuja in posveča »posebno pozornost liturgični vzgoji in ljudskemu petju« (Štuhec idr. 2002: 33), saj meni, da če se združevanje ob bogoslužju odmika od skupnega petja, se izgublja tudi pomemben vidik skupnosti, ki jo tvorijo udeleženci verskega obredja.

Duhovnik Taljat je sicer v začetku delovanja v Švici želel osvežiti pesemski repertoar in vernike naučiti nekaj novih pesmi, vendar »se [to] ni obneslo, tudi je premalo časa« (Pogovora 16), saj se zaradi kroženja po celotni Švici s posamezno skupnostjo sreča le enkrat na mesec. V pogovoru mi je omenil tudi nekatere druge posamezne pobude za obnovo repertoarja, npr. o mlajši vernici, ki je želela, da bi pri liturgiji peli sodobnejše pesmi (te se je naučila v mladinskih skupinah v Sloveniji), vendar ostali verniki pesmi niso poznali in jih zato tudi niso želeli peti. Pobude torej niso bile uspešne, saj starejših obiskovalcev bogoslužij ne moreš naučiti »nekih verskih popevk. Poslušajo [že], pojejo pa ne. [...] Ta generacija ni ta, ki bi to znala in poznala, ni se jim usedla v dušo. [...] Sem probal eno pa drugo, pa so rekli, [da] te pa ne poznamo, in je ne pojejo« (prav tam). Zaradi lažjega sodelovanja večine vernikov zato izbira tiste pesmi, ki so znane vsem, saj »ljudje znajo le po ene, dve« pesmi za posamezni del bogoslužja (prav tam).

Vloga cerkvenih pesmi je bila in ostaja »skupno prepevanje pri liturgičnih in paraliturgičnih pobožnostih« (Pisk 2019: 86), enotna struktura pa omogoča »ljudem iz različnih župnij in dežel skupno petje« (prav tam). Prav tako vernikom ustaljen repertoar omogoča skupno, ponavljajočo se izkušnjo, saj, po besedah Davida Taljata, »vsi mladi in stari, vsi se oklepajo te ljudske pesmarice. [...] Ko zaslišiš melodije pesmi, ti to povežeš s [liturgičnim] časom. [...] Te prav poveže z liturgijo« (Pogovora 16). To opozarja tudi na dojemanje različnih glasbenih slogov za srečanja med evangeljskim sporočilom in kulturo, kjer je pomembno, »da sta osrednja pogoja pristne inkulturacije duhovno

<sup>79</sup> Več o historiatu petja pri bogoslužju in pobožnostih na Slovenskem glej Kumer 2000: 225–242.

razločevanje, ki loči med nespremenljivimi vsebinami vere in raznolikostjo kulturnih izražanj vere, in razvijanje pristnega dialoga med vero in kulturami» (Bahovec 2009: 321).

Petje opravlja vlogo verske prakse, ki je performativna praksa in se s stalnim obnavljanjem vedno znova opredeljuje, usmerja in izvajanemu dodeljuje pomene. Današnji pesemski repertoar v slovenski Cerkvi v Švici je pomenljiv dokument časa in sporoča, katere pesmi so znane v celotnem slovenskem prostoru ter združujejo vernike iz celotnega izvornega, slovenskega okolja. Pregled repertoarja je zanimiv tudi s stališča ljudske estetike, ki se je oblikovala med več kot petdeset let staro slovensko izseljensko katoliško skupnostjo. Kot je ugotavljala Zmaga Kumer, so se vernice in verniki »v vseh časih raje držali izročila in peli 'stare' cerkvene pesmi« (2000: 234) in tudi repertoar slovenske katoliške skupnosti v Švici razkriva precejšnjo tradicionalnost in je skladen s smernicami rimskokatoliške cerkve. Ta vloge glasbe ob morebitnem vpletanju novih glasbenih zvrsti v liturgične namene ne sprejema na tako svoboden način kot protestantske cerkve (več Porter 2013: 201–217; Ingalls 2017). Pri tem ostaja Rimskokatoliška cerkev precej bolj previdna, saj »ena glasba naj ne bi nadomestila druge. Zato se je treba varovati splošne improvizacije ali uvajanja glasbenih zvrsti, ki so tuje smislu bogoslužja« (Benedictus XVI 2007: 45–46), prav tako je Cerkev zadržana do vnašanja modernejših glasbenih zvrsti v liturgijo, da to ne bi spodbujalo zvezdnitva in nastopaštva, kar ni v skladu z naukom o izvajanju bogoslužja.<sup>80</sup>

SKM v Švici danes predstavlja eno od slovenskih skupnosti v državi in prostor združevanja posameznikov. Njeni člani se v skupnosti povezujejo na podlagi etnične in verske pripadnosti, čeprav aktivno izražanje vernosti ni pogoj za vključitev v skupnost. Nekateri se verskih obredov znotraj katoliške misije udeležujejo le zaradi druženja na podlagi etnične pripadnosti, saj se verskih obredov v Sloveniji skoraj niso ali pa sploh nikoli niso udeleževali.<sup>81</sup> Stalna, strukturirana in večini slovenskih priseljencev znana skupnost zagotavlja stik s katolištvom, za nekatere posameznike celo prvenstveno predstavlja stik s slovenstvom. Sogovornica, ki je pogrešala stike s slovenstvom in se zato zanimala

<sup>80</sup> Previdnost pri vnašanju novih glasbenih zvrsti ali slogov v liturgične namene je bila potrjena tudi na konferenci Glasba in Cerkev: Kult in kultura 50 let po Musicam Sacram v Vatikanu leta 2017 (Azevedo in Rouse 2017), vendar pa se pri uvajanju novih glasbenih trendov v različnih lokalnih in državnih cerkvah kažejo tudi razlike v tolmačenju vatikanskih navodil (Oblonšek 2018). Katoliška cerkev ne preprečuje vstopa novih različic popularnih skladb v cerkveno in obcerkveno življenje, vendar je stroga do vnosov v liturgijo. V Sloveniji je pojav duhovne ritmične glasbe znan od poznih 60. let naprej. Od 2002 je v Mariboru potekal festival Ritem duha, ki se je leta 2014 preimenoval v Ritem srca in poteka v Ljubljani.

<sup>81</sup> Vključevanje v SKM, v kateri je bilo v preteklosti precej več druženja na podlagi etnične pripadnosti, je v magistrskem delu obravnavala Ana Lepoša, ki ji je sogovornica povedala: »To je bila bolj veselica. Je potem tudi gospod z nami prišel, ker so imeli tako salo. To se je pelo, plesalo. Bolj druženje, kakor da bi res tisto, da bi častili pa maševali.« (Lepoša 2014: 27)

za SKM, je povedala: »Saj mi je že mama rekla, da naj grem pa k maši, če pogrešam slovenščino in družbo« (Pogovor 18).

Vloga verskega obreda, katerega nosilec je SKM, predstavlja tudi pomemben del socialnega življenja dela Slovenk in Slovencev v Švici. Liturgični obred, ki je neprekinjeno, s stalno strukturo navzoč vse od ustanovitve leta 1968, obnavlja odnose med člani skupnosti, povezuje versko skupnost s preteklostjo in prispeva k oblikovanju sedanjosti (Bohlman 2013: 107), ohranja katoliško in slovensko identiteto ter ima kohezivno socialno funkcijo (Repič 2013: 154–160) med člani iste etnične (v našem primeru slovenske) skupnosti: »Ja, povezovalna moč Cerkve je ostala,« je povedal pater Robert Podgoršek (2014). Skupnost, oblikovana pod okriljem SKM, ohranja svojo samostojnost, ki jo razume v puristični, tradicionalni in tudi izolativni (Pettan 2019: 44) obliki nadaljevanja verskega življenja, saj se ne povezuje z drugimi krščanskimi skupnostmi v državi. Celoten verski obred – skupaj z glasbenim izborom – je enak tistemu v izvorni deželi in se nespremenjeno izvaja ob vsakotedenski nedeljski in praznični liturgiji, ki so jo člani skupnosti usvojili v domačem, izvornem okolju.

Namen SKM se izpolnjuje s tem, da se lokalne verske prakse v Švici živečih slovenskih priseljencev ne integrirajo v večinsko okolje, temveč ostajajo izraz identitete izvornega, slovenskega okolja. Ta prizadevanja so obveljala pri prvi generaciji priseljenih, ki imajo močnejšo notranjo motivacijo za ohranjanje takšne verske prakse – tudi zato, ker so bili inkulturirani v slovenskem okolju.

Življenje lokalnih cerkvenih glasbenih oblik, prenesenih iz izvornega okolja, ustvarja kontinuiteto med preteklostjo in sedanjostjo, med izvornim krajem in novim krajem bivanja, znotraj novoustvarjene enoetnične cerkvene skupnosti ustvarja »brezčasnost«, ki je pomembna in splošna lastnost verskih diaspornih skupnosti (Bohlman 2013: 14–16). Udeležba pri bogoslužju SKM je namenjena slovenskim obiskovalcem; gre za zaprte skupnosti, ki želijo ob soočenju z novo kulturo ta del izvorne identitete nadaljevati v obliki, kakršno so usvojili v mladosti. S petjem izbranih slovenskih cerkvenih pesmi verniki negujejo in potrjujejo svoje vrednote in dojemanje sveta. Liturgija predstavlja del njihovega doživljanja »pravega« načina življenja, ki so ga morali v novem okolju redefinirati. To doživljanje je tudi v skladu z umevanjem etnične pripadnosti, ki jo članice in člani slovenske katoliške skupnosti povezujejo s slovensko katoliško Cerkvijo. Zanje uresničuje prepričanje o učinkovitosti zvoka in glasbenega sloga, ki sta pravi način za posredovanje in doseganje verskih resnic ter jih usmerjata v »pravi« način življenja (Engelhardt 2009: 36) kot del širše izkušnje bivanja v novem okolju.

Aktivno pevsko sodelovanje pri verskih obredih udeležencem zagotavlja pomembno participativno vlogo. Petje tradicionalnih cerkvenih pesmi posreduje izseljenki skupnosti verska sporočila na podlagi glasbene, zvočne in besedilne podobe ter utrjuje povezavo med religijo in izvornim slovenskim prostorom, predvsem s pomočjo jezika in kulturnih

posebnosti. S tem se uresničuje namen SKM: ohranjanje oblike izvorne religioznosti, ki se v novem okolju kljub življenju in soočanju s kulturo novega okolja ne integrirajo v nove oblike, temveč o(b)stajajo druga ob drugi. To velja zlasti za prvo generacijo priseljencev, ki nosi močno motivacijo za nadaljevanje lokalnih praks. Petje »starih« slovenskih cerkvenih pesmi pri tedenskih obredih deluje kot medij za sprejemanje verskih resnic ter potrjuje vrednote in identiteto skupnosti, zato je glasba del njihove redefinirane izkušnje bivanja, ki je iz nekdanjega tujega okolja prerasla v pr(a)vi dom.

## Romanje v Einsiedeln: kulturna inkulturacija slovenske skupnosti v Švici

Največja prireditev SKM, ki je obenem tudi ena največjih in najbolj obiskanih prireditev Slovenk in Slovencev v Švici, je vsakoletno romanje k milostni kapeli Matere božje v samostanski cerkvi v Einsiedelnu, v kraju, ki je od srednjega veka naprej prizorišče ene najpomembnejših evropskih katoliških romarskih poti, največje švicarsko romarsko središče in pomembno romarsko središče za priseljske verske skupnosti v Švici<sup>82</sup> (Risi 2018).

Romanje Slovencev v Einsiedeln poteka vsako leto na Slomškovo nedeljo (nedelja najbližje 24. septembru), vse od ustanovitve SKM leta 1968. Množičnemu obisku slovenskih priseljencev se pridružijo še rojaki z avstrijskega Predarlškega pa tudi iz Avstrije, Nemčije, včasih tudi Francije in drugih evropskih držav. Ob teh prihajajo še glasbeniki ter nastopajoče glasbene skupine ter romarji iz Slovenije in skupaj se na dogodku zbere do petsto ljudi.

Vsakoletno romanje poteka po ustaljenem urniku,<sup>83</sup> sestavljen pa je iz predliturgičnega in osrednjega liturgičnega dela, politurgične pobožnosti ter skupnega kulturnega srečanja. Glasba je eno središčnih izraznih sredstev vseh omenjenih delov dogajanja ob romanju: je relevanten del verskega obreda, obenem pa izpolnjuje funkcijo ljudskega petja med verskim obredom, kamor se prav zaradi teh, skupnih etničnih in verskih

---

<sup>82</sup> Romarska cerkev je priljubljena med migranti iz Portugalske, Španije, Kosova, Hrvaške, Slovaške, Češke in Slovenije pa tudi med azilanti tamilske skupnosti ter katoličani in hindujci iz Šrilanke (Risi 2018).

<sup>83</sup> Romanje se začne s križevim potom in spovedovanjem pri cerkvi v Einsiedelnu. Sledi slavnostni sprevod v cerkev, ki ga vodijo nosilci praporjev, za njimi diplomatski predstavniki, romarji v nošah in duhovniki. Bogoslužje ob 12.15 vodi slovenski škof, somašujejo pa župnik David Taljat ter povabljeni duhovniki iz domovine in izseljenstva, sodelujejo pa tudi gostujoče glasbene skupine. Po maši romarji pred kapelo črne Marije zapojejo Marijine litanije, nato pa sledijo skupinsko fotografitanje, kosilo in kulturni program.

izkušenj številni vračajo vsako leto. Po pandemiji covida 19 je popoldanski program doživel spremembe, zaradi katerih se je skrčil in nekateri deli so odpadli.

Pregled gostujočih glasbenih skupin med letoma 2013 in 2019 ter njihov repertoar razkriva naravo glasbene spremljave romanj in kulturnega programa, ki mu sledi. Gostujoča glasbena skupina je vedno slovenska, bodisi iz Slovenije bodisi iz zamejstva ali sveta, saj je slovenstvo gostujoče skupine tudi eden od pogojev za sodelovanje na celodnevem romarskem dogodku. Glasbena skupina, ki jo v obravnavanem obdobju izbere vodja katoliške misije, duhovnik David Taljat, sodeluje tako pri verskem obredu kot v popoldanskem kulturnem programu. Verski obred, kjer se petje oz. igranje skupine izmenjuje z ljudskim petjem, ima kodificirano strukturo pevskih delov in je namenjen aktivni udeležbi romarjev in vsakokratni obnovi ljudskega pesemskega repertoarja: »[Izmenjujejo se] ena ljudska, ena zborovska ... Tako da gojimo tudi ljudsko petje« (Taljat b. n. l.). Repertoar pesmi, ki jih pojejo vsi udeleženi, se spreminja, vendar pa župnik izbira med tistimi, »ki jih [verniki] znajo, ki jih pojemo pri maši« (prav tam).

Med letoma 2012 in 2019, ko sem opazovala glasbene prakse na einsiedelskem romanju, so v kulturnem programu nastopili različni slovenski pevski zbori in druge glasbene zasedbe iz Slovenije, zamejstva in izseljenstva.<sup>84</sup> Kot primer izpostavljam repertoar med letoma 2016 in 2018. Leta 2016 so bile v popoldanskem kulturnem programu uglasbitve: *Slovenska domovina, Nocoj, pa, oh, nocoj, Pesem o rojstvu, Moja Slovenija, Mrzel veter, tebe žene, Luna sije, Tam v štajerski deželi, Ko zarja zlati nam gore, Kaj kleplje na vasi, Plovi, plovi, Kolo, Dajte mi zlatih strun*, leta 2017 *Pozimi pa rožice ne cveto, Zabučale gore, Venite, rožce moje, Dolenjski furmani, Tam, kjer murke cveto* in leta 2018 *Štk ne gre, Katrca, Marko skače, Tam na vrtni gredi, V spominsko knjigo, Nnav čez izaro, Žito valovi, Prav po prstih, Zrejlo je žito, Cvetje v jeseni, Vse se da* in venček ljudskih *Podjanski pušlec*.

Romanje v Einsiedeln predstavlja Slovencem in Slovenkam v Švici vsakoletno pričakovano srečanje s »slovenstvom«, ki se kaže v udeležbi slovenskih duhovnikov in predstavnikov oblasti ter slovenskih narodnih noš, v navzočnosti slovenskega ljudskega izročila, (pretežno) slovenski umetnostni glasbi in v pričakovanju obrednega poteka dogajanja. Med obredom se izmenjujeta izvajanje gostujoče inštrumentalne skupine ali pevskega zbora ter ljudsko petje, pri katerem lahko sodelujejo vsi. Obiskovalci prejmejo besedila pétihi pesmi že po pošti oz. ob prihodu na romanje. Zraven je zapisano tudi besedilo Marijinih litanij, ki se pojejo po koncu bogoslužja, ob sprevodu h kapeli se poje

<sup>84</sup> Mešani pevski zbor sv. Jakob iz Vavte vasi (gostoval leta 2012), Glasbeno društvo Tamburjaši iz Vipave in Dekliški pevski zbor Plejade iz Ajdovščine (2013), Župnijski pevski zbor Anton Padovanski iz Ljubljane (2014), Preloški muzikanti iz Bele krajine in harmonikar Janez Repnik (2015), izseljenski pevski zbor Slovenski cvet iz Moersa v Nemčiji, izseljenski Moški pevski zbor Jadran iz Merlebacha v Franciji (2017), Oktet Suha z avstrijske Koroške, sopranistka Francka Šenk in citrar Tomaž Plahutnik (2018), Župnijski zbor sv. Martina, zasedba Totus Tuus in Fantovski zbor Slomškova Kapljica (2019).

pesem *Je angel Gospodov*, nato pa pesmi *O ti Kraljica angelska*, *Saj lepše rožce nima svet*, *Marija, k tebi uboge reve*, *Mi tvoja srca ti damo*, *Ti nebeške ključke imaš*, *Zapojmo na glas*, litanije pa se zaključijo z molitvijo *Pod tvoje varstvo pribežimo*.

Glasba prevzema osrednjo vlogo v izpeljevanju identifikacije znotraj slovenske verske skupnosti, saj jim to skupnostno muziciranje omogoča pogajanja o verski identiteti v dialogu z njihovo osebnostno, generacijsko, regionalno in etnično pripadnostjo (Ingalls idr. 2018: 5). Gostujoča glasbena zasedba mora zato imeti pripravljen tako program za duhovni del kot za kulturno popoldne, ki je »bolj povezan z narodno noto – se pravi [vključuje] narodne pesmi in ljudske pesmi« (Pogovora 16), saj gre, po Taljatovih besedah, za slovensko romanje in s tem za njihova pričakovanja (pav tam). Taljat je poudaril tudi pomen zborovskega petja na dogodku, saj da je »nekaj posebnega« in da imajo udeleženci »to doživetje ... To je en tipičen del slovenske kulture« (prav tam). Popoldansko druženje ob glasbi ni namenjeno profani kulturi in zabavi, temveč kulturnemu bogatenju, saj je tudi »zborovske petje [...] kulturno bogatenje – glede na učinke, ki jih sproža« (prav tam).

Izbor gostujočih glasbenih skupin poteka na podlagi prispelih ponudb glasbenih zasedb in njihovega repertoarja. Ta naj bi bil praviloma sestavljen iz pesmi s slovenskim besedilom, prav tako imajo prednost dela slovenskih avtorjev. Izbor programa je prepuščen gostujočim skupinam, vključevati pa mora skladbe duhovne narave za sodelovanje med verskim obredom in skladbe, primerne za popoldansko prireditev, kjer je poudarek na slovenskem izročilu: »V cerkvi cerkvene, v dvorani narodne ali ljudske« (Pogovora 16). Predstavitve nastopajoče glasbene skupine se mora skladati tudi s splošnim pričakovanjem v smislu primernosti glasbene skupine za sodelovanje na romanju – tako glede njenega izgleda, oblačilne podobe kot tudi zasedbe inštrumentov. Obisk romanja je precej številčnejši kot udeležba na rednih bogoslužjih SKM, saj se romanja udeležijo tudi mladi in družine, ki se sicer vključujejo predvsem v lokalne, švicarske župnije.

Kontinuirana romanja pri članih slovenske skupnosti vzpostavljajo občutek pripadnosti in ukoreninjenosti (Gregorič Bon idr. 2013: 11), pa čeprav so romanja v domovini priselitve in ne v izvorni domovini. Romanje se izvaja vsako leto ob istem času in na istem kraju in s trdno strukturiranim, ponavljajočim se programom vzpostavlja prostor, ki ima za skupnost velik čustveni pomen. »Od leta 1968, ko je bila ustanovljena Slovenska katoliška misija, je romanje vsako leto in je za slovenske rojake, ki živimo v Švici, kneževini Liechtenstein, na Predarlskem in v Nemčiji, najpomembnejši dogodek v letu« (Šikić 2019). Priseljencem predstavlja romanje imaginacijo o koreninah, predstavlja jim namišljeno vračanje, preteklo lokalnost in pripadnost (Gregorič Bon idr. 2013: 2). Nekateri udeleženci pravijo:

Einsiedeln mi veliko pomeni predvsem zaradi srečevanja z ljudmi. Tu se družimo in spoznavamo nove ljudi. [...] Rada prihajam, ker se tu počutim del skupnosti, del božje družine. Tu praznujemo našo vero in kulturo. Na romanja v Einsiedeln sem hodila

že kot otrok, skupaj s starši. Starši so se na enem teh romanj spoznali, tako da je zame Einsiedeln pravzaprav začetek vsega. (Šikić 2015)

Pomembnost srečevanja s sorojaki so omenjali tudi sogovorniki na romanju leta 2018: »Jaz grem vsako leto, žena tudi, že petdeset let, včasih smo tudi avtobus najeli, tolk nas je blo, da smo se z drugimi srečali« (Pogovor 20). Romanje je dogodek, »ki predstavlja osnovo za družbene interakcije, na temelju katerih emigranti poustvarjajo družbeni spomin« (Gregorič Bon idr. 2013: 80), kar ponazarjajo tudi besede sogovornika: »Pridem tudi, da se enkrat na leto srečamo, pa mau pogovorimo« (Pogovor 19).

Popoldanski kulturni program predstavlja družabni dogodek, ki povezuje skupnost, ohranja spomin na skupno, izvorno domovino ter ohranja slovensko glasbeno tradicijo in z njo tradicijo druženja v okviru slovenskega glasbenega repertoarja. Glasba je osrednji element popoldanskega kulturnega in družabnega dogajanja, ureja časovni pa tudi prostorski potek skupnega doživljanja. Dogodek je vsako leto enako strukturiran in se kontinuirano obnavlja, poleg tega utrjuje glasbeno lokalnost izvornega okolja in etničnost oz. slovenskost dogodka. Spremljajoča glasba, péte in igrane slovenske duhovne pesmi v izvedbi pevskih zborov in drugih glasbenih zasedb kot tudi petje občestva med liturgijo so v službi združevanja ljudi v skupnost.

Glasba, ki spodbuja občutke etnične in verske identitete ter ohranja in prenaša kulturni spomin, ki pomaga priseljenim, da se znajdejo v imaginarni lokaciji, kjer se »akulturirajo tako individualne kot kolektivne identitete« (Cohen 1998: 286–287). Slovenski romarji vedno znova ustvarjajo in obnavljajo občutke pripadnosti tudi v obliki izvajane glasbene lokalnosti, torej z uporabo znanih glasbenih vsebin, ki jih povezujejo z izvornim okoljem in ki so pomembne za konstrukcijo ter obnavljanje verskih prepričanj. V migracijskih kontekstih so te glasbene lokalnosti vzete iz izvornih lokalnosti in prevzemajo pomembno predstavitveno funkcijo porekla. Glasba pomeni močno orodje za skupno in vedno znova oživljeno vračanje k izvoru, ko se zabriše meja med preteklostjo in sedanjostjo, med religioznim in posvetnim (Bohlman 2013), ter pripomore k vsakoletnemu obnavljanju in potrjevanju slovenske katoliške pripadnosti.

Ne le pesmi, tudi preostala glasba na romanju deluje kot brezčasna sestavina in omogoča oblikovanje verske ter etnične identitete in utrjuje kolektivno pripadnost v kontekstu migracij (Bohlman 2013: 5–10). Kot osrednji element romarskih srečanj glasba strukturira praznične in liturgične obrede, krepi simbolni pomen dogodka in ustvarja občutek brezčasnega prostora (Bohlman 2013: 61), stalnost pesemskega repertoarja pa omogoča vzpostavljanje zamišljenih skupnosti, ki povezujejo vernike s slovenskim izvornim prostorom (Anderson 1983; Kiwan in Meinhof 2011). Glasba ne izraža le ljudske vere, temveč v okviru transnacionalne formacije postane transnacionalni medij, ki utrjuje migrantske relacije in kulturno kontinuiteto (Crettaz in Dahinden 2019).

## Slovenska katoliška skupnost v Švici danes in njene glasbene prakse

Danes predstavlja SKM v Švici eno najmanjših tujih katoliških misij v Švici. Večina danes aktivnih članov izhaja še iz prve priseljske skupnosti, iz obdobja do 80. let, medtem ko se njihovi potomci redkeje udeležujejo verskih obredov. Slednji se navadno vključujejo v švicarsko Katoliško cerkev, saj so popolnoma integrirani v švicarsko okolje in torej tudi pripadajo nacionalni Cerkvi. To pa je tudi namen švicarske katoliške Cerkve, in sicer »da se priseljenci po nekem času integrirajo v župnije, da z domačini presežejo socialne, kulturne ali tudi rasne razlike« (Hočevar 2011).

SKM (trenutno pod vodstvom župnika Davida Taljata) pokriva celotno Švico, Knežvino Lihtenštajn in avstrijsko Predarlško. Ob tedenskih oz. mesečnih verskih obredih potekajo še vsakoletna romanja: šmarnično majsko romanje k Mariji v Ahorn (Maria im Ahorn), poletno romanje v tujino, ki je vsakič na drugi lokaciji (npr. Lurd, Fatima, Santiago de Compostela, Passau, Medjugorje), in vseslovensko romanje v Einsiedeln. V zadnjih letih predstavlja romanje v Einsiedeln največjo slovensko versko prireditev v Švici. Ob rednih tedenskih bogoslužjih Taljat opravlja še ostale pastoralne naloge, kot so izobraževanje odraslih, obisk bolnih, hišni blagoslov, priprava vernikov na cerkvene zakramente.<sup>85</sup> Do leta 2019 je zelo aktivno deloval na glasbenem področju, in sicer kot skladatelj, v lastnem zvočnem studiu kot glasbeni producent in tonski mojster ter založnik. Izdal je več zgoščenk svojih skladb, na kanalu YouTube pa objavil več avtorskih videov s krščansko popularno glasbo z namenom, da bi z novimi mediji in krščanskim popom evangelijsko sporočilo doseglo širše občinstvo.

Petje ostaja kontinuirano izvajana glasbena praksa v razmeroma maloštevilni slovenski katoliški skupnosti v Švici. Naloga duhovnika je spodbujati in ohranjati vero med priseljenci ter iskati ravnovesja med liturgijo, znanjem vernikov in najprimernejšimi oblikami izražanja vere v skladu s slovenskimi kulturnimi oblikami. S tem pristopom povezuje religijo s kulturnim področjem, versko življenje pa je oblikovano tudi pod vplivom lokalnih posebnosti. Zato Taljat za obrede izbira pesmi, ki krepijo večplastno identiteto vernikov slovenske diasporne Cerkve, te pa hkrati odražajo tudi inkulturacijo vere iz izvornih krajev in časa, ko so navzoči vero usvojili. Pri tem ima pomembno vlogo cerkveno ljudsko petje, ki ga razumem kot pesmi, ki se pojejo v cerkveni ladji, praviloma brez notnih predlog. So pesmi, ki so ljudske po uporabi (Pisk 2019: 87) in prenosu, saj se večinoma prenašajo s pomočjo ustnega izročila, bodisi da so se jih verniki naučili kot mladi v izvornem kraju,

---

<sup>85</sup> Informiranje poteka s posredništvom tiskanih in digitalnih medijev, med drugim z biltenom *Kažipot* ter na spletnih in družabnih omrežjih.

bodisi so jih usvojili v novem okolju s prepevanjem v družbi drugih slovensko govorečih vernikov pri slovenskem bogoslužju v Švici.

Pesmi, ki jih pojejo udeleženci katoliških verskih obredov, so razvrščene po besedilni vsebini glede na čas v cerkvenem letu in so razdeljene na pesmi za adventni čas, božični čas, čas med letom – 1. del, postni čas, velikonočni čas, binkošti, čas med letom – 2. del. Poleg teh predstavljajo poseben razdelek še Marijine pesmi, pesmi ob vseh svetih in pogrebne pesmi. V mašnem obredu se izvajajo pesmi glede na besedilno vsebino, in sicer kot uvodna pesem, kot pesem ob darovanju, pesem ob obhajilu in sklepna pesem. Med berili se po odločitvi duhovnika Taljata navadno poje nadaljevalna kitica uvodne pesmi, ki jo duhovnik sproti določi. Po berilu sledi spev koralne aleluje brez dodatnega verza: »Zapojemo vedno isto [pesem], ker to poznajo« (Pogovor 15).<sup>86</sup> Navajam nekaj primerov pesmi, ki jih duhovnik Taljat izbira za cerkveno ljudsko petje,<sup>87</sup> in sicer za adventni čas: *Je angel Gospodov* (ljudska), *Vi, oblaki, ga rosite* (G. Rihar/B. Potočnik), *Poslan z nebes je angel* (ljudska/M. Železnik); božični čas: *Sveta noč* (F. Gruber/R. Silvester), *Rajske strune* (V. Štolcer/J. Levičnik), *Poslušajte, vsi ljudje* (ljudska); čas med letom – 1. del: *Oče večni v visokosti* (J. Fabian/A. Praprotnik), *Še gori ljubezen* (E. Kremžar/F. Kimovec), *Mogočno se dvigni* (J. Čerin/K. Sekovanič); postni čas: *Daj mi, Jezus, da žalujem* (ljudska), *Kraljevo znamenje, križ stoji* (A. M. Slomšek/A. Vavken), *Duša, le pojdi z mano* (ljudska), *Mati žalostna je stala* (ljudska); velika noč: *Jezus naš je vstal od smrti* (L. Dolinar/G. Rihar), *Zapoj veselo, o kristjan* (A. Praprotnik/A. Vavken); binkošti: *S skupno pesmijo prosimo* (A. Praprotnik/L. Puš), *Hvali svet, Odrešenika* (A. M. Slomšek/G. Rihar), *Lepa si, lepa si, roža Marija* (ljudska); čas med letom – 2. del: *Bog, pred tvojim veličastvom* (G. Rihar/B. Potočnik), *Oče večni, na oltar* (F. Kimovec/G. Mali), *Mašnik k darovanju* (L. Mav/G. Mali) in še nekaj primerov Marijinih pesmi: *Veš, o Marija, moje veselje* (B. Potočnik/J. Virk), *Lepa si, lepa si, roža Marija* (ljudska), *Bodi nam pozdravljena* (I. Hladnik/A. Dolinar) ter pesmi, ki se pojejo ob vseh svetih in na pogrebih: *V nebesih sem doma* (A. M. Slomšek/G. Zafošnik), *K tebi želim, moj Bog* (N. N./S. F. Adams), *Usmiljeni Jezus, ozri se name* (I. Hladnik/G. Pečjak).

Navedene pesmi so zbrane iz cerkvene pesmarice *Slavimo Gospoda* (Smolik in Škulj 1996), zapisane le z besedilom, saj pri mašnih bogoslužjih melodijo uvede duhovnik, verniki pa pojejo za njim. Zbrana in posamično natisnjena besedila, ki jih Taljat vsakič prinese s seboj, nadomeščajo pesmarice, s čimer je našel praktično rešitev za petje pri bogoslužju,

<sup>86</sup> Vsaj nekatere od zbranih pesmi se še danes pojejo tudi pri bogoslužjih v Sloveniji, saj so zapisane v cerkvenih pesmaricah, ki so še vedno v uporabi. Ob omenjenem obstajajo v Sloveniji še drugi glasbeni repertoarji.

<sup>87</sup> Besedila pesmi je David Taljat natisnil na papir v velikosti formata A3 in ga plastificiral, da so natisi dlje obstojni. Natisi se glede na čas v cerkvenem letu razlikujejo po barvah papirja. Pesmi so zbrane iz bogoslužne pesmarice in molitvenika *Slavimo Gospoda* (Smolik in Škulj 1996).

z vnaprej določenim enotnim repertoarjem za določen liturgični čas. Pesmi je izbiral glede na znanje vernikov: »Izbereš tiste, ki se pojejo, vse se ne pojejo, niso vse ponarodele« (Pogovor 41), pa tudi glede na pevske zmožnosti obiskovalcev bogoslužja, ki večinoma niso aktivni pevci. Petje pri bogoslužjih je eno- ali dvoglasno, poteka v vzporednih terciah ali sekstah, le redko kdaj se oglasi basovska linija. Tudi sicer je petje manj intonančno uglašeno in zvočno polno, razmeroma glasno, brez dinamičnih sprememb, sproščeno in počasno. Značilen način izvajanja je zaznati npr. pri koralnem spevu *Gospod, usmili se*, v katerem se izmenjuje razmeroma hitro melodično in ritmično urejeno petje duhovnika s petjem vernikov, ki pojejo izrazito *rubato*, počasi, v ritmu je še vedno navzoča njihova ponotranjena estetska predstava. Prav tako je pri nekaterih pesmih zaznati 5/8 takt, skrajšan 3/4 taktovski način, ki je značilen za slovensko pevsko tradicijo (Kumer 2002: 67).

Repertoar vsebinsko usmerja vernike v seznanjanje in ohranjanje glavnih kristoloških ter soterioloških resnic in so tako kot v pevski tradiciji v Sloveniji tudi med izseljensko skupnostjo številne Marijine pesmi, ki poudarjajo njeno posredniško vlogo pri odrešenju (Kumer 2000, 2002: 23). Marijine pesmi so številčne v repertoarju slovenskih katoliških skupnosti, saj so slovenski verniki »največ romali na Marijine kraje, največ je Marijinih praznikov v letu, zato se Marijine pesmi najbolj pogosto pojejo« (Pogovor 41). Duhovniku Taljatu se zdi pomembno, da tudi slovenski verniki v Švici »pri vsaki maši [zapojejo] eno Marijino pesem. To je slovenska duhovnost, lahko rečem, marijanska duhovnost« (prav tam).

Večina vernikov pozna izvajane pesmi še iz mladosti (torej še iz časa bivanja v državi izvora), zato so jim zapisana besedila le v oporo, da lahko pri petju lažje sodelujejo. Duhovnik si prizadeva, »da bi se med mašo čim več pelo« (Pogovor 41), saj ima aktivno sodelovanje vernikov namreč pomembno participativno vlogo »razumljeno kot proces, v katerem krščanske skupnosti izvajajo svojo (različno) glasbo in jo umeštujejo kot lokalno pomembno in uporabno pri konstrukciji krščanskih verovanj, praks in istovetnosti« (Reily in Dueck 2016: 13; nav. po Ingalls idr. 2018: 3). Občestvo je torej vpeto v obred, ki jim posreduje sporočila, kodirana bodisi v besedilih bodisi v zvoku. Vsakoletni ponavljajoči se pesemski repertoar, orientiran na liturgično leto, posreduje izseljenski skupnosti bogato paleto sporočil s pomočjo glasbene, zvočne in besedilne podobe (prav tam).

Verniki tako niso le pasivni poslušalci, temveč soustvarjalci dogodka. Vedno znova se ob skupnih srečanjih, tudi na podlagi pesmi, vzpostavlja in nadaljuje vera, ki »izhaja neposredno iz sistemov prepričanj, ki zagotavljajo skladnost med samimi verniki« (Bohlman 2013: 108). S petjem nabožnih pesmi se verniki povežejo z izvornim slovenskim okoljem, pesmi jim torej kažejo pot k »izvoru in začetku« in kot skupnost ustvarjajo prostor brezčasnosti v prostoru priselitve, ki je pomembna lastnost verskih diaspornih skupnosti (Bohlman 1997, 2013: 14–16).

## OBERKRAJNERSKA GLASBA

Ob glasbeni raznovrstnosti, ki jo je mogoče slišati v švicarskem javnem prostoru, ima svoje mesto tudi zvrst oberkrajner, najsi bodo to celotni koncerti ali pa vsaj posamezne skladbe v oberkrajnerskem slogu.<sup>88</sup> To glasbeno zvrst, ki se v Sloveniji imenuje narodnozabavna glasba, igrajo v Švici razni ansambli, in sicer na veselicah, srečanjih društev, upokojenskih plesih, nedeljskih opoldanskih veselicah. V besedilu uporabljam besedo *oberkrajn* – poslovenjeno različico nemške besede Oberkrain za Gorenjsko, saj zajema tisti del narodnozabavne glasbe, ki se je v Švici razširila ne le med slovenskimi priseljenci, temveč tudi med ostalim poslušalstvom. Gre za avsenikovski glasbeni slog, medtem ko je slakovski slog v Švici poznan in priljubljen predvsem med slovenskimi priseljenci.

Oberkrajnerske glasbe, ne glede na to, ali so jo izvajali slovenski ali neslovenski glasbeniki oz. ansambli, je bilo pred desetletji bistveno več, vendar še danes marsikateri ansambel popularne glasbe oglašuje zabavo s tovrstno glasbo: oglasi denimo vabijo na »glasbo za večerjo, džez, oldies in uspešnice od 60. do 90. let, country, rock and roll, latino, sving, standardni plesi, oberkrajn« (Duo Rauch b. n. l.) ali pa napovedujejo večer, poln »oberkrajn, zimzelenih melodij, ljudske glasbe in šlagerjev« (Rhema b. n. l.). Večžanrski ustvarjalec Remo Gwerder na spletni strani zapiše, »da ne sodi v nobeno glasbeno škatlo! [...] Pri lahki glasbi nima zadržkov, zato je v repertoarju [ansambla] prostor tudi za oberkrajner ali šlager« ter da je povezan »z različnimi slogi švicarske country glasbe, raziskuje pa tudi meje jaza, bluesa in rocka« (Gwerder b. n. l.). Podobno se predstavlja tudi ansambel Die Schilcher: »Poleg zabavne glasbe, šlagerja in popularne-domače glasbe je naša posebnost negovanje oberkrajnerske glasbe. Prirejamo ekskluzivne koncerte

---

<sup>88</sup> Poimenovanje izhaja iz leta 1955, ko je urednik Bavarskega radia Fred Rauch ob predvajanju posnetkov takratnega Avsenikovega Gorenjskega kvarteta za nemško govoreči trg uvedel ime Oberkrainer, pozneje Original Oberkrainer Quintett (Sivec 1998: 58).

za naše prijatelje oberkrajnerja, ki si želijo zapeti in se zavrtneti ob znanih pesmih« (Die Schlicher b. n. l.).

Na veselicah, ob družinskih slavjih in krajevnih praznovanjih se še danes slišijo zvoki katerega od slovenskih narodnozabavnih ansamblov v avsenikovskem slogu, kot razkriva npr. objava: »Slovenski Avseniki so bili osrednja glasbena spremljava švicarskega nacionalnega praznika na skrajnem jugozahodu Švice« (Ališič 2013). Ansambli o svojih nastopih ponavadi obveščajo na oglasnih deskah trgovin, v obvestilih krajevnih skupnosti, v gostilnah na smučiščih, v lokalnih časopisih in na spletnih straneh in ponujajo zabavo z raznimi zvrstmi popularne glasbe, pri čemer se oberkrajner navadno pojavlja poleg fokstrotta, dixielanda, šlagerja, countryja, swinga. O nekdanji veliki priljubljenosti oberkrajnerske zvrsti in glasbenih skupin iz Slovenije pričajo tudi prodajalne z nosilci zvoka iz druge roke in boljši sejmi, kjer je mogoče kupiti vinilne plošče, zgoščenke in zvočne kasete pretežno slovenskih narodnozabavnih ansamblov, ki so izhajali v tujini.

Po pripovedovanju sogovornikov danes oberkrajnerske glasbe skorajda ni več slišati, je pa za marsikoga, rojenega v Švici od 60. let naprej, predstavljala zvočno podobo njegovega odraščanja. Urednik za ljudsko glasbo pri radijski hiši Radio BeO, Daniel Althaus, je v svoji predstavitvi zapisal, da je bila prva glasbena plošča, ki jo je imel v lasti, prav plošča Ansambla bratov Avsenik (Althaus b. n. l.). V neformalnem pogovoru mi je švicarski etnomuzikolog omenil, da je bilo v njegovem otroštvu in mladosti »na veselicah slišati skoraj več oberkrajnerske glasbe kot švicarske ljudske in švicarske popularne glasbe« (Pogovor 21). Tudi švicarski ljubiteljski glasbenik, izjemen poznavalec slovenske narodnozabavne glasbe, se je že v otroških letih srečal z njo: »Kot otrok sem pri starem očetu slišal to glasbo in mi je bila tako všeč, da sem se odločil, da bo ta ansambel [Ansambl bratov Avsenik] igral na moji poroki« (Pogovor 22). Ta glasba je navdušila tudi etno in jazz glasbenika Domenica Janetta, ki je zapisal, da se ga v mladosti druga glasba »skoraj ni dotaknila, niti Beatli ali kaj podobnega, vsaj ne toliko, kot se mi zdi, da je bilo v tistem času normalno. Oberkrajnerji so bili za nas zanimivi zaradi svoje natančnosti. To me je fasciniralo« (Ringli in Rühl 2015: 208). Sogovornica, sicer Švicarka je o odnosu do oberkrajnerske glasbe povedala: »Kot otrok je sploh nisem marala; ko sem bila najstnica, sem poslušala heavy metal, to [oberkrajner] mi sploh ni bilo všeč« (Pogovor 23). Po koncertu oberkrajnerske glasbene skupine, ki ga je obiskala s prijatelji, pa se je pri dvajsetih letih nad zvrstjo navdušila in skoraj ni več zamudila koncerta s to glasbo (prav tam).

Oberkrajnerska glasba, ki so jo od konca 60. let naprej igrali (pretežno) gostujoči in priseljeni slovenski glasbeniki, je v desetletjih njene največje priljubljenosti od 60. let do preloma tisočletja vplivala na glasbeno krajino Švice. Poslušale so jo generacije, rojene pred drugo svetovno vojno, in z njo odraščale generacije, rojene od 60. let naprej. Tako se je sčasoma utrdila oberkrajnerska glasba, ki je odprla in utirala pot slovenskim

glasbenikom tudi v Švico. Ti so (tudi) s pomočjo narodnozabavne glasbe našli nov prostor za svoje glasbeno delovanje.

## Pojmovanje narodnozabavne glasbe v slovenskem in oberkrajnerske glasbe v nemško govorečem prostoru

Glasbena zvrst, ki je v Švici postala priljubljena in je omogočala glasbenikom pot v nove dežele, je bila narodnozabavna glasba, ki je svoj pohod v slovenskem prostoru začela ob začetku 20. stoletja. Izjemno priljubljena je postala z razvojem zvočnih medijev in z novim načinom življenja v drugi polovici 20. stoletja. Narodnozabavna glasba je v slovenskem prostoru razumljena kot

fenomen, ki je vpet v vsakdanje in praznično življenje. Izvaja se na vokalno-inštrumentalni ali inštrumentalni način v prevladujočih ritmičnih polkah in valčkih. [...] Narodnozabavna glasba je zvrst, ki je najbolj množično vključena v vsakdanje in praznično življenje v Sloveniji, zamejstvu in med slovenskimi izseljenci. Ansambel bratov Avsenik – njihov glasbeni slog, izvajalska zasedba, odrski nastop in oblačilna podoba so vplivali tudi na številne glasbene zasedbe v srednji Evropi (npr. Avstriji, Nemčiji, Švici), kjer je zvrst postala prepoznana pod imenom Oberkrainer-Musik. Slog narodno-zabavne glasbe se spreminja [...]. Oblikovna struktura vokalno-inštrumentalnih skladb je raznovrstna, izmenjujejo se kitice, refreni in inštrumentalni deli. V primerjavi s starejšim slogom igranja je narodno-zabavna glasba uvedla ritmično podeljevanje spremljevalnega akorda (beglajtanje), dinamična niansiranja, fraziranja, tehnično izpopolnjenost tako inštrumentov kot izvajalcev in ozvočenje. Po začetnem aranžiranju ljudskih pesmi se je okrepila avtorska ustvarjalnost tudi pri pesemskih besedilih. Pesmi so vsebinsko pretežno domoljubne, ljubezenske, šaljive in namenjene osebnim praznikom (Kovačič in Šivic 2017).

V slovenskem prostoru je do preloma tisočletja o glasbenikih, skladateljih in tekstopiscih nastalo nekaj zapisov v slovenskem dnevnem časopisu, revijah, zbornikih ob glasbenih festivalih, srečanjih narodnozabavnih skupin, v katalogih ob tekmovanjih in v pesmaricah, ki so jih izdali sami avtorji. V drugi polovici 20. stoletja narodnozabavna glasba ni bila središče nobene etnomuzikološke raziskave, medtem ko so jo – deloma kot ljudski glasbi vzporeden pojav – omenjali nekateri avtorji (npr. Kumer 1978; Omerzel - Terlep 1988; Tomažič 1991; Ferbežar 1995; Muršič 2000: 146–152). Šele konec 90. let se je sistematičnega dela lotil Ivan Sivec in nastal je prvi del monografije o glasbenikih

in skupinah narodnozabavne glasbe *Vsi najboljši muzikanti* (1998), čez nekaj let mu je sledil drugi del (2003). Narodnozabavna glasba je tako postala del raznolikih strokovnih in znanstvenih obravnav, izpolnjen pa je bil tudi pogoj časovne distance, ki omogoča objektivnejšo in s tem tudi bolj argumentirano razpravo o glasbenem pojavu in vsem, kar ga spremlja (Kovačič in Šivic 2017; Stanković 2021). Začele so nastajati številne diplomske in magistrske naloge,<sup>89</sup> zapisi in krajše omembe o delovanju najuspešnejših izvajalcev narodnozabavne glasbe pa so se začeli pojavljati tudi v najrazličnejših drugih publikacijah, med katerimi jih je največ posvečenih Ansamblu bratov Avsenik (Sivec 1999; Knific 2005; Cvetko 2007; Kovačič 2014; Ramšak 2015; Jercok 2017).

V Švici se je uveljavil in postal priljubljen t. i. avsenikovski slog, imenovan po inštrumentariju in po izvajalski praksi Ansambla bratov Avsenik. Ena redkih definicij narodnozabavne glasbe oz. oberkrajnerske glasbe v nemško govorečem okolju, objavljena v avstrijskem glasbenem leksikonu, pravi:

Nova oblika interpretacije polke, valčka in marša na področju narodnozabavne glasbe, ki sta jo med letoma 1953 in 1955 razvila brata S. in V. Avsenik s skupino Slavko Avsenik in njegov Original Oberkrainer. Z novo inštrumentalno zasedbo – sestavljali so jo trobenta, klarinet, harmonika, kitara in bariton (oberkrajnerska zasedba) – in z značilnim, prepoznavnim načinom uporabe inštrumentov je nastal dotlej neobstoječ zvočni tip (oberkrajnerski zvok). Zanj je značilno zelo natančno igranje glasbenikov, ki so poznali jazz in klasično glasbo, ter svobodo posameznih inštrumentov – tako lahko npr. tudi bariton (prej se je uporabljal izključno kot ritmični inštrument) prevzame melodične pasaže. Glavna nosilca melodije sta trobenta in klarinet, za ritem sta zadolžena bariton in kitara. Slednja se igra z udarno, perkusivno tehniko, kar je bilo do tedaj v narodnozabavni glasbi neobičajno, vendar je bistveno sooblikovala slog in hkrati dala pridih modernosti (udarno ritmično kitaro so takrat uporabljali mednarodni ansambli plesne glasbe). Harmonika ima lahko tako melodično kot ritmično vlogo in deluje tudi kot spremljevalno glasbilo. Pri tem je treba poudariti novo tehniko dinamične spremljave na harmoniki [...], ki je bistveni del zvoka oberkrajnerske glasbe. Sprva so bile avtorske skladbe omejene na inštrumentalne skladbe, ki za razliko od alpske glasbe niso vključevale jodljanja. S poznejšo uvedbo pevskega dua se je glasba približala nemškemu šlagerju. Izjemna priljubljenost oberkrajnerske glasbe, avtorskih skladb in glasbenega sloga je v drugi polovici 20. stoletja povzročila nepregledno posnemanje in razširjenost zvoka oberkrajnerske glasbe. (Oswald 2004)

---

<sup>89</sup> Do leta 2000 sta na temo o narodnozabavni glasbi nastali le ena diplomska (Potočki-Vozny 1986) in ena magistrska naloga (Sivec 1999), po letu 2004 in vse do leta 2024 pa je nastalo že 36 diplomskih in 16 magistrskih nalog.

V Švici je ob dolgoletni navzočnosti oberkrajnerske glasbe najti kar nekaj zapisov o koncertih in nastopih ter intervjujev, posnete so bile tudi številne radijske in nekaj televizijskih oddaj. Oberkrajnerska glasba kot eden od množičnih glasbenih pojavov še ni našla prostora v kakšni švicarski strokovni ali znanstveni razpravi,<sup>90</sup> čeprav je Švica dežela, kjer se prepletajo najrazličnejše glasbe in kjer so številne glasbene zvrsti tudi strokovno in znanstveno obravnavane (Merki 2009: 9). Prav tako oberkrajnerska glasba še ni bila obravnavana kot glasba slovenske skupnosti.

## Oberkrajnerska glasba kot zvok pripadnosti

Oberkrajnerska glasba je – skupaj s pojmi *Oberkraimer-Musik* (oberkrajnerska glasba), *Oberkraimer-Quintett* (oberkrajnerski kvintet), *Oberkraimer-Sound* (oberkrajnerski zvok), *Oberkraimer-Still* (oberkrajnerski slog), *Oberkraimer-Musikanten* (oberkrajnerski glasbeniki) – za številne slovenske priseljence v Švici postal in ostal sinonim za slovenstvo. Nekateri so za uveljavljanje v novi družbi uporabljali poimenovanje po oberkrajnerski glasbi, ki je v splošno rabo prešlo iz glasbenega sveta. »Reči jim, da si oberkrajner (Pogovor 24),« so svetovali mojemu sogovorniku, ko je na novem delovnem mestu v Švici iskal nove družbene vezi. Bil je prepričan, da je tudi zaradi priljubljene glasbene zvrsti, ki ga je, po njegovem mnenju, locirala v severni, alpski del Jugoslavije, pridobil zaupanje ljudi v novem okolju in dodal: »Sem bil takoj njihov« (prav tam). Druga sogovornica je navdušeno pripovedovala: »Vedno, ko sem rekla, da sem iz Slovenije, so mi rekli: 'A, Oberkraimer!' Sem bila ponosna na našo musko, slovensko« (Pogovor 14).

Večina sogovornikov in sogovornic, ki so prihajali v Švico od konca 60. let naprej, se je spominjala časov, ko so s ponosom povedali, da prihajajo iz t. i. Oberkraina, da glasbena zvrst *Oberkraimer-Musik* izhaja iz Slovenije in da so njeni izvajalci slovenski glasbeniki. V obdobju od 60. do 90. let so bili slovenski glasbeniki narodnozabavne glasbe v Švici močno navzoči. Sogovornice, ki so bile skoraj dvajset let članice Folklorne skupine Encijan v Oltnu, so se spominjale udeležbe folklorne skupine na raznih švicarskih prireditvah, kjer so od 70. let naprej prikazovali etnično in kulturno heterogenost Slovenije s prikazi glasbene, plesne in oblačilne tradicije ter kulinarike. V pogovorih so se z radostjo spominjale, kako so jih gledalci navdušeno opazili kot »oberkrajnerje«, saj so imeli člani oblečeno gorenjsko kostumsko preobleko kot pripadnostni kostum (Knific 2012: 214).

<sup>90</sup> V Avstriji je izšlo nekaj člankov ter dve študiji, in sicer diplomska naloga (Reitmann 1990) in magistrska naloga (Vršič 2020), prav tako je v Nemčiji izšlo nekaj člankov in ena monografija (Schusser 1996). Za nemško govoreči prostor je leta 2015 izšel tudi prevod knjige Ivana Sivca – *Slavko Avsenik und seine Original Oberkraimer – ein europäisches Musikphänomen aus Oberkrain*.

T. i. gorenjska narodna noša se je med slovenskimi izseljenci po svetu uveljavila kot sinonim za slovensko pripadnostno oblačilo in ostaja še danes najbolj priljubljena kostumska preobleka (več Knific 2005). Švicarsko občinstvo se je z gorenjskimi narodnimi nošami prvič srečalo v 60. letih prav z nastopi narodnozabavnih ansamblov iz Slovenije, pozneje pa tudi s televizijskimi prenosi slovenskih narodnozabavnih ansamblov na javni švicarski televiziji in drugih nemško govorečih televizijskih postajah.

Slovenski glasbeniki so v Švici do 90. let sodili med jugoslovanske glasbenike: »Sej to je bilo takrat vseeno,« je v pogovoru povedal glasbenik (Pogovor 25), ki je po prihodu v Švico konec 70. let nekaj let deloval kot poklicni glasbenik. Nekateri glasbeniki so se v času Jugoslavije vedno predstavljali kot Jugoslovani:

Med premori so me običajno gostje spraševali, od kod sem. Najprej sem jim odgovarjal, da sem iz Jugoslavije. Vendar so želeli še dodatne podatke. Povedal sem, da sem iz Ljubljane, torej iz Slovenije. Po tem pojasnilu za njih nisem bil več Jugovič, kot Švicarji pravijo Jugoslovanom. Razumljivo, da sem se najprej predstavil kot Jugoslovan, saj sem imel jugoslovanski potni list. (Rodošek 2015: 165)

Nekateri glasbeniki pa se že v času Jugoslavije niso več identificirali z njo, želeli so si celo oddaljiti od državne, jugoslovanske opredelitve, zato jim je bilo ljubše, če so jih drugi videli le kot slovenske glasbenike.

Spori in nesoglasja, ki so nastajali znotraj razpadajočega jugoslovanskega prostora, so postali transnacionalni, razširili so se tudi v Švici med prej prijateljskimi večetničnimi in večnacionalnimi skupnostmi nekdanje skupne države. Javni diskurz v Sloveniji se je oblikoval v smer pozitivne opredelitve glede osamosvojitve Slovenije in tudi Slovenci po svetu so tej ideji večinoma navdušeno sledili. Nekatero druge skupnosti s področja nekdanje Jugoslavije pa je novonastala politična realnost prizadela in vanje vnašala nemir, ko so ugotovili, da države, ki je največkrat predstavljala »čarobno« deželo njihovih prednikov in deželo njihovega otroštva, naenkrat ni bilo več (Brunnschweiler 2009: 587). Priseljenci v Švici se Jugoslavije po njenem razpadu niso več ponosno spominjali kot lepe in raznolike, kot politično specifične in zanimive, ki »ni pripadala zlobnemu komunističnemu vzhodu in je bila priljubljena počitniška destinacija« (Boškovska 2000: 2651) in del državljanov novonastalih držav ni več želel, da bi bili videni kot Jugoslovani, saj je izraz dobival slabšalni pomen.

Priseljenci so bili do razpada države Jugoslovani, čeprav so se nekateri že prej opredeljevali glede na republiško ali etnično pripadnost. »Identiteta je mobilna« (Frith 1996: 109), ni nekaj trdnega, zasidranega, pač pa je nekaj, kar nastaja v kolektivnem procesu, v stalni interakciji znotraj družbe, »je produkt improvizacije, nastaja kot posledica notranjih in zunanjih pritiskov« (Slobin 1994: 248). Novoustanovljene države in posledično njihovi izseljenci so ob razpadu Jugoslavije začeli iskati in potrjevati nove identitete za medetnična

razlikovanja in glasba je začela postajati uporabno sredstvo za domovinski boj med novimi državami (Pettan 1998). Glasba je sodila med tiste etnične elemente, ki so bili zaradi vsakodnevne in javne uporabe še kako priročni in tako je popularna glasba, predvsem ta, ki je slonela na tradicijski glasbi – v primeru Slovenije narodnozabavna glasba –, postala sredstvo dokazovanja etničnih razlik, prav tako tudi nekatera glasbila (Ceribašić 1995).

Slovenke in Slovenci v Švici so iskali potrjevanje svoje (nove) nacionalne pripadnosti in so se po razpadu Jugoslavije želeli čim bolj distancirati od drugih nekdanjih republik in nekdanje skupne države; niso želeli spadati v skupni balkanski prostor, kamor jih je uvrščala švicarska družba. Slovenke in Slovenci so želeli redefinirati svoj položaj, se distancirati tako od Balkana kot tudi prostora nekdanje skupne države in se trudili, da bi zase našli novo spoštovanje in prostor sožitja v večinskem okolju.

V boju za svoje mesto so se novonastale države v tedanji krizi »postsocialističnih držav« (Žižek 1993: 92) borile, da bi vsaka čim bolj legitimirala »svoje mesto [...] kot zadnji branik evropske civilizacije [...] pred vzhodnjaškim barbarstvom« (prav tam). Glasba je bila v tem procesu uporabna, saj je v novem okolju neposredno označila etnično skupnost. V iskanju znanega simboličnega označevalca je Slovenkam in Slovencem eno od rešitev ponudila narodnozabavna glasba, saj postanejo za pripadnike priseljenških skupnosti uspešni kulturni in glasbeni ustvarjalci pomembni identitetni simboli (Hemetek 2001: 155) in prav narodnozabavna glasba je bila povezana le s slovenskim kulturnim prostorom in je slovensko skupnost ločevala od drugih kot konfliktno razumljenih delov nekdanje Jugoslavije.

Narodnozabavna glasba je hkrati nudila postavitev slovenskega (alpskega) prostora v širši alpski prostor in s tem, po mnenju priseljencev v Švici, Slovenijo, njene prebivalce in celotno slovensko kulturo pomaknila bližje srednjeevropskemu prostoru. Novonastajajoča hibridna glasbena zvrst, ki se je v Švici in drugih nemško govorečih deželah uveljavila kot Oberkraimer-Musik, je slovenskim priseljencem dala podlago za sklicevanje na geografski prostor, od koder je ta glasba izhajala, s tem pa so priseljenci v prostor umestili tudi sebe. Vendar pa so bili oberkrajnerska glasba in njeni glasbeniki v Švici pogosto umeščeni v avstrijski ali pa nemško-bavarski geografski prostor. Tudi zato, kot je povedal švicarski sogovornik, »marsikdo ni mislil, da je lahko na Balkanu takšna glasba« (Pogovor 22). Ozaveščenost se je sčasoma spremenila zaradi več televizijskih in radijskih oddaj ter v Švici nastalih oberkrajnerskih glasbenih skupin.

Slovenke in Slovenci so si z reprezentativno močjo množicam vsečne glasbe že od 70. let naprej vzpostavljali svoje mesto v novem prostoru bivanja. Ta je prihajala iz njihovih krajev in se je v 80. oz. še intenzivneje pa po letu 1990 prenesla v nov prostor ter postala

glasba iz prejšnjega severnega, slovenskega dela Jugoslavije – glasba iz Slovenije. Glasbo<sup>91</sup> so s poudarjanjem, da je slovenska in alpska, uporabljali kot sredstvo pogajanja za boljši položaj v očeh večinskega prebivalstva, saj so z njo potrjevali alpskost Slovenije, s tem pa poudarjali tudi svojo podobnost s Švico – tako geografsko kot v mentaliteti in kulturi. Uporabljali so jo kot »orodje etnopolitičnega konflikta« za »dvig morale in konceptualno ločevanje« (Baker 2013: 425) od balkanstva in Jugoslavije, katere prebivalci so po razpadu države pristali najnižje na lestvici priljubljenosti med migranti v Švici.

Pri poudarjanju vsebin, ki jih je Slovenija doprinesla k švicarski kulturi, je narodnozabavna glasba služila tudi kot javna, politična referenca, ki so jo slovenske oblasti uporabljale za oddaljitev slovenskega političnega prostora od preostalega prostora nekdanje skupne države. Prav narodnozabavna glasba se je kot močna oporna točka še dolgo uporabljala in bila pogosto izbrana kot reprezentativni glasbeni motiv na številnih slovenskih, tudi protokolarnih dogodkih. Slovenski diplomati jo pogosto omenjajo kot doprinos slovenske kulture k oblikovanju švicarske zvočne krajine. Tako je v intervjuju leta 2008 nekdanji slovenski veleposlanik v Švici, Branko Zupanc, na vprašanje o slovenskem prispevku v Švici odgovoril, da smo Slovenci s seboj prinesli košček kulture, oberkrajnerske, in hkrati izrazil žalost, da so Slovenci še vedno označeni kot bivši Jugoslovani in ljudje z Balkana (Kämpf 2008: 105–106). Nekdanji slovenski veleposlanik v Švici, Bojan Grobovšek, pa je zapisal, da smo Slovenci dali »Švicarjem Avsenike, ki so Švicarjem znani predvsem kot Oberkrainer Quintett« (2014: 159).

Ob tem je zanimiv vpogled v tematiko, zakaj se nekatere v izvorni državi priljubljene glasbene oblike ali zvrsti v novih okoljih ne uveljavijo. Včasih »je pri iskanju glasbe pomembno, kar je, še bolj pa, česar ni« (Reyes 1999). Pri iskanju nečesa reprezentativno slovenskega v migrantskih skupnostih, nečesa primernega »za vpoklic v 'zamišljeno skupnost« (Muršič 2000: 150; Anderson 1983), je zanimivo, da slovenski priseljenci v Švici nikoli niso ustanovili tamburaške skupine. Tudi v drugih slovenskih skupnostih po Evropi te skoraj ne obstajajo, čeprav predstavljajo tamburaške skupine v Sloveniji eno najbolj razširjenih ljubiteljskih oblik inštrumentalne glasbe. »Enkrat so prišli Belokranjci, pa so nas Švicarji spraševali, če se so pozabili napraviti ... [da] to za njih ni slovensko« (Pogovor 9), je povedala sogovornica o za njih vprašljivi predstavitvi slovenske kulture v tujini in poudarila, da je bilo to neprimerno za ugled Slovenije. Tamburaške skupine, ki so v slovenski prostor prišle s panslovanskim gibanjem in se močno razširile, so v deželah zahodne Evrope prepoznane kot hrvaške in tako za slovenske priseljence

---

<sup>91</sup> Poleg glasbe je bil pomemben še geografski prostor, ki je bil od drugih nekdanjih jugoslovanskih republik Švici najbližji, kot tudi zgodovinski razvoj dogodkov z referenco večstoletne povezanosti Slovenije s Habsburžani in zgodovinske povezanosti Slovenije z avstrijskim kulturnim prostorom.

niso predstavljale primerne glasbenega sredstva za vzpostavlanje ali nadaljevanje izročila znotraj lastne in večinske skupnosti.

Kljub temu, da je narodnozabavna glasba v Sloveniji med najbolj priljubljenimi zvrstmi (Kovačič in Šivic 2023), pa se seveda del prebivalstva in prav tako izseljenstva nikoli ni identificiral z njo. Še več, številnim se je zdela celo neprimerna za državne ali druge pomembne predstavitve države. Narodnozabavna glasba je postala referenčna točka za tiste Slovenke in Slovence v Švici, ki so jo uporabljali za sklicivanje tako na glasbo kot tudi na etnično-nacionalno pripadnost, kot neke vrste »glasbeno etničnost« (Stokes 2017), s katero je priseljska manjšina iskala priznanje in boljši prostor v okolju naselitve.

Prenos glasbe (skupaj s plesom) v novem prostoru ne odseva le prostora (in ljudi), v katerem nastaja – v danem primeru v Sloveniji – temveč se ob glasbi združuje in nadgrajuje tudi nacionalno zamišljena skupnost (Anderson 1986). Tako glasba doživi »pre-mestitev« (Stokes 1994: 3–5), in čeprav se oberkrajnerska glasba še vedno sklicuje na svoj izvor, živi nadaljnje življenje v novih, hibridnih zvrsteh; te pa so še vedno toliko razpoznavne, da upravičujejo poimenovanje oberkrajner. Prav v tem medkulturno prepletenem glasbenem prostoru so imeli pomembno vlogo slovenski glasbeniki, ki so desetletja prihajali v Švico: tam so sprva igrali pretežno za izseljence, zatem pa so jo začeli izvajati tudi v širšem okolju in tako odigrali pomembno vlogo pri medkulturni izmenjavi ter oblikovanju skupne kulturne krajine. Izvajali so jo kot eno iz množice glasbenih zvrsti, ki spremljajo zabavne dogodke, kot so druženja in veselice (predvsem v podeželskem okolju), v gorskih kočah in na smučiščih, v zadnjih tridesetih letih pa so med bolj priljubljenimi iz nemškega prostora prenesene jesenske veselice Oktoberfest.<sup>92</sup> Na teh dogodkih se skladbe iz repertoarja slovenskih »legend« narodnozabavne glasbe prepletajo s skladbami različnih glasbenih zvrsti: popa, rocka, popevk in šlagerjev.

Glasba, ki je iz Slovenije prišla v švicarski zvočni prostor v 60. letih, je seveda vplivala na švicarske in v Švici delujoče glasbenike, med drugim na trobentača Benyja Rehmana, ki je bil od 60. let naprej aktiven in zelo priljubljen ter velja za pionirja oberkrajnerskega zvoka v švicarskem zvočnem prostoru. Njegov prvi ansambel, kvartet Die lustigen Tiroler Musikanten (čeprav člani niso izhajali iz Tirolske), je bil ustanovljen leta 1963 in se že kmalu spremenil v Beny Rehmann Quintett, sledil pa mu je sekstet in nato Beny Rehmann Showorchester – vsi v oberkrajnerskem slogu.<sup>93</sup> Eden zelo dolgo delujočih (vse do leta 2023) je bil v začetku 70. let ustanovljen Slovenian Sound Quinttet, ki se je leta 1973 preimenoval v Geni Good und seine Glarner Oberkrainger (SRF Musikwelle 2018).

<sup>92</sup> Prva prireditve Oktoberfest v Švici je bila leta 1997 v Zürichu in od takrat naprej potekajo vsako jesen večje prireditve v mestih, kot so Zürich, Winterthur, Luzern, Baden, ter še več manjših dogodkov po celotni državi.

<sup>93</sup> Leta 2008 je izdal zbirko petih zgoščenk *101 Oberkrainger Hits* (Rehmann b. n. l.).

Vodja ansambla, Geni Good, je v intervjuju povedal, da ga je za tovrstno glasbo navdihnila Avsenikova plošča *Silberne Spuren* (2018).

V obdobju od konca 60. let naprej so nastajali priložnostni ansambli, ki so igrali oberkrajnersko glasbo, nekateri le krajše obdobje, nekatere so sestavljali slovenski glasbeniki, drugih ne. Švicarski ansambli, ki so se usmerili pretežno v izvajanje oberkrajnerskega sloga, so začeli ponovno nastajati po letu 2000. Svojo povezanost z oberkrajnersko glasbo nakazujejo tudi imena ansamblov, ki so zloženske, v katerih ima beseda Krainer/krainger samostalniško ali pridevniško vlogo, npr. Swisskrainer, Gaudi Krainer, Krainerfreunde, Aageriskrainer, Krainer tonic, Hobbykrainer in Obersee Krainer.

## Ustanovitev kluba Oberkrainerclub – Prijatelji od Slovenija

Ob obisku koncerta ob 70. letnici Slavka Avsenika v Begunjah na Gorenjskem leta 1999 se je med sedmimi švicarskimi ljubitelji oberkrajnerske glasbe porodila ideja o ustanovitvi začasnega združenja z imenom Oberkrainerclub – Prijatelji od Slovenija s sedežem v Waldu<sup>94</sup> (Oberkrainerclub b. n. l.; Bonetti in Enger 1999). Enega od ustanoviteljev društva, Petra Bonettija, in njegov klub je ponosno omenilo kar nekaj mojih sogovornikov, in sicer z besedami, da imajo nekateri Švicarji res radi »našo, domačo musko« in da obstaja klub občudovalcev »naše muske«. Prav tako so sogovorniki pripovedovali, da klub včasih sodeluje s slovenskimi društvi, njegovi člani pa se velikokrat udeležijo gostovanj narodnozabavnih ansamblov iz Slovenije, ki jih organizirajo slovenska društva.

Oberkrajnerska glasba je bila v Švici priljubljena oblika množične glasbe od konca 60. do konca 90. let in klub ljubiteljev slovenske narodnozabavne glasbe je nastal iz želje, da se ohranja glasba, ki je desetletja prihajala v švicarski kulturni prostor s posredovanjem glasbenikov in medijev. Iz navdušenja nad narodnozabavno glasbo, ki jo je opisal eden od ustanovnih članov z besedami: »Midva z bratom sva taka fena te glasbe, kot ju ni na svetu« (Pogovor 26), so ljubitelji ustanovili novo nadnacionalno skupnost in oblikovali novo glasbeno krajino, musicscape (Paravaz 2014: 272–297; nav. po Appadurai 1996). Ta združuje ljubitelje določene glasbene zvrsti, sklicuje se na Ansambel bratov Avsenik

---

<sup>94</sup> Prvotno ime kluba je bilo dvojezično. Napačno sklanjanje besede Slovenija v imenu kluba je bilo namerno, saj so ustanovitelji s tem želeli poudariti, da ne gre za slovenski, temveč za v Švici ustanovljen klub švicarskih ljubiteljev slovenske narodnozabavne glasbe, prednostno namenjen ljubiteljem te glasbe, ki nacionalno in etnično niso povezani s Slovenijo. Klub se je kasneje preimenoval v Oberkrainerclub Prijatelji Slovenije – Freunde Slovenien, danes pa se imenuje Dein Oberkrainerclub Europas Prijatelji Slovenije – Freunde Sloweniens (Oberkrainerclub b. n. l.).

in nekatere druge vidnejše slovenske narodnozabavne ansamble ter na slovenski prostor kot »zibelko« te glasbe. Prisvojitve glasbene zvrsti je tako ustvarila zanimivo kulturno področje, v katerem potekata glasbeni in identitetni dialog med etničnimi skupinami, glasba pa je hkrati presegla nacionalne meje ustvarjanja in začela svojo globalno pot (Turino 2003: 74).

Člani kluba se zavzemajo za nadaljevanje in ohranjanje »prave« oberkrajnerske glasbe, ki jo dojemajo kot »avtentično«, kot »ponovno uprizoritev kmečkega sveta« (Laušević 2007: 129).<sup>95</sup> Poudarjeno nadaljevanje prave, avtentične oberkrajnerske glasbe pa daje njihovem razumevanju nov pomen, saj gre vendarle za glasbeni hibrid. Narodnozabavna (oberkrajnerska) glasba se je namreč oblikovala v slovenskem prostoru in se pozneje dopolnjevala z vplivi iz širšega območja. Prav tako so glasbeniki slovensko okolje seznanjali z v tujini pridobljenimi glasbenimi novostmi, kot je jodlanje, ki je še posebej poudarjeno v definiciji oberkrajnerske glasbe v nemškem prostoru (Oswald 2012). Medtem ko jodlanje ni bila praksa tradicijskega vokalnega izvajanja na Slovenskem, se je pozneje prav pod tujimi vplivi v narodnozabavni glasbi precej priljubilo (Marty 2007). Sklicevanje na nadaljevanje izvajanja »prave, avtentične« oberkrajnerske glasbe kaže na sodobni premik v dojetanju avtentičnosti, ki se giblje od »avtentičnosti kot čistosti k avtentičnosti kot hibridnosti«, k čemur se je usmerilo širše, svetovno glasbeno ustvarjanje populariziranih ljudskih (tudi t. i. etno) zvrsti zadnjih desetletij (Taylor 2007: 143–44; več Silverman 2014: 191–192).

Z željo po oblikovanju novega glasbenega prostora ter po povezovanju in združevanju ljubiteljev narodnozabavne in oberkrajnerske glasbe so člani ob ustanovitvi kluba v Sloveniji nakupili vrsto zgoščenk, da so bile na voljo švicarskim ljubiteljem za obogatitev zasebnih zvočnih zbirk. Po neformalnem nastanku je klub začel delovati leta 2000 in leta 2016 dobil prvi statut, prizadeva pa si za organiziranje oberkrajnerskih dogodkov v Švici, Sloveniji, Nemčiji in Avstriji ter nagovarja z besedami: »Veseli bi bili, če bi lahko privabili več novih in nekdanjih članov, še posebno pa glasbenike in v oberkrajnersko glasbo usmerjene lokale, restavracije itd. za prireditve« (prav tam). Klub<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Mirjana Laušević je raziskovala navdušenje nad balkansko glasbo med Američani v Severni Ameriki, ki nimajo etničnih povezav z balkanskim prostorom. Njena raziskava obravnava intelektualno urbano občinstvo, ki ga je navdušila glasba Balkana, medtem ko je v moji raziskavi občinstvo pretežno iz ruralnega okolja in z narodnozabavno glasbo povezano že iz obdobja odraščanja v Švici. Zanje je bil oberkrajnerski slog predvsem estetska izkušnja. Vzgibi navdušenja nad balkansko in oberkrajnersko glasbo so si kljub glasbenim razlikam vendarle podobni: gre za nostalgijo po času, ki ga (več) ni, pri čemer glasba deluje kot most do izgubljene preteklosti in vrednot, za katere se zdi, da so izginile. (2007: 129)

<sup>96</sup> Spletna stran kluba se je večkrat spremenila. Leta 2022 je bilo še zapisno, da šteje 300 članov, da člani ob sprejetju članstva in ob plačilu članarine prejmejo gumb z individualno člansko številko, s čimer so upravičeni do nekaterih popustov, npr. do popustov pri izletih v organizaciji kluba in popustov v trgovini Avsenik v Begunjah na Gorenjskem (Oberkrainerclub b. n. l.).

je bil ustanovljen »v čast Slavku Avseniku« (prav tam); njemu in še nekaterim drugim uglednim slovenskim predstavnikom narodnozabavne glasbe in tistim, ki imajo za klub posebne zasluge, pripada častno članstvo.<sup>97</sup> Sodeč po zapisu kluba, je to največji oberkrajnerski klub v Evropi, ki podpira narodnozabavno glasbeno sceno v Švici, Nemčiji, Avstriji in Sloveniji.<sup>98</sup> Ob odprtju stare spletne strani je zazvenela zvočna vinjeta pesmi Ansambla bratov Avsenik *Prijatelji, ostanimo prijatelji* z nemškim besedilom: Freunde, wir bleiben Freunde / verbunden durch Musik kot simbol skupnosti, ki se je oblikovala okoli narodnozabavne glasbe. Na starejši različici spletne strani so se vrtele podobe kot vizualni sinonimi predstavitve kluba: izmenjevale so se fotografije blejskega otoka, dveh harmonik, trobent in nastopa mladega narodnozabavnega ansambla s slovensko zastavo v ozadju.<sup>99</sup>

Še danes so glavne naloge kluba spodbujanje glasbenega udejstvovanja s področja oberkrajnerske glasbe: »Na večjih dogodkih so navzoči ugledni glasbeniki in skupine. Poleg tega organiziramo različne klubske izlete na nastope skupin v Sloveniji, Avstriji, Nemčiji in Švici« (Oberkraierclub b. n. l.). Med izleti je še posebno pomemben vsakoletni izlet v Slovenijo, ki ga že od leta 2000 organizirajo v mesecu aprilu in vključuje obisk Begunj na Gorenjskem, tamkajšnje Avsenikove domačije in nekaterih drugih krajev ter udeležbo na največjem dogodku z narodnozabavno glasbo na Gorenjskem, na Alpskem večeru v Bohinjski Bistrici. Klub »podpira predvsem oberkrajnersko glasbeno sceno v Švici, Nemčiji, Avstriji in Sloveniji,« želja pa je, da bi bil nekakšna osrednja točka oberkrajnerskega dogajanja v Švici (Pogovor 26). Klub je povezan tudi z društvom Oberkraier Freunde Wald ZH, ki od leta 2002 organizira letna srečanja oberkrajnerskih glasbenih skupin iz Slovenije, Nemčije, Švice in Avstrije.

Obravnavana glasba, nastala v gibanju oz. tranzitu, je potovala, se spreminjala, hkrati pa ohranila melodične, ritmične in zvočne značilnosti, po katerih je prepoznana kot narodnozabavna oz. oberkrajnerska glasba. S temi značilnostmi je postala del velikega glasbenega trga, postala je transnacionalna »kot vse oblike glasbene kulture v postglobalnih razmerah« (Krüger in Trandafoiu 2014: 16). S širitvijo globalnega trga pa so svojo vlogo odigrali in jo igrajo še danes tudi potujoči, kozmopolitski glasbeniki in migrantske skupnosti (prav tam). Prihod narodnozabavne glasbe v švicarski in širši alpski, predvsem

<sup>97</sup> Pretežni del teh predstavljajo vidnejši slovenski glasbeniki, tekstopisci in druge pomembne osebnosti iz sveta slovenske narodnozabavne glasbe. Lastnik gumba številka 1 je pokojni Slavko Avsenik, gumba številka 1a pa njegova pokojna žena, Brigita Avsenik. V klub so bili vključeni tudi nekateri v Sloveniji živeči (slovenski) glasbeniki, kot npr. Ansambel Zupan, Igor in zlati zvoki, Alpski kvintet, Sašo Avsenik und seine Oberkraier.

<sup>98</sup> V starejši različici spletne strani je bila navedena tudi Nizozemska. (Oberkraierclub b. n. l.)

<sup>99</sup> Starejša različica spletne strani je ponujala tudi nekaj promocijskih izdelkov in zgoščenko s 55 posnetki narodnozabavnih ansamblov iz Slovenije, Švice, Avstrije in Nemčije.

nemško govoreč prostor je bil rezultat migracijskih gibanj pa tudi medijskih mrež. Slovenski glasbeniki, ki so prihajali v Švico bodisi za krajši čas bodisi so se v Švico preselili za stalno, so postali ključna vez: s tem, ko so prečkali nacionalne, jezikovne in kulturne meje, so v delu popularne kulture tako v Sloveniji kot v Švici povezovali dva kulturna prostora in s tem dosegli številno slovensko ter švicarsko občinstvo.

Danes delujoče švicarske oberkrajnerske skupine ne razkrivajo etnične oz. nacionalne pripadnosti, temveč bolj kroženje in pretakanja. Razkrivajo, kako se kraji v sodobnih globalnih tokovih in mrežah ponovno zamišljajo in umeščajo v prostor ter kako se glasbene prakse v tranzitu premikajo, selijo in generirajo ključne preobrazbe (Krüger in Trandafoiu 2014: 16). Glasba je torej sredstvo, s katerim posamezniki ali skupnosti dostopajo do »drugačnosti«, si odpirajo možnosti izbiranja identitet in si zamislijo nove prostore izražanja in interakcije (nav. delo: 17), vse to pa potrebujejo za ustvarjanje glasbenega prostora, v katerem lahko dosežajo želeni glasbeni rezultat.

Oberkraainerclub, ki se sklicuje na slovensko glasbeno produkcijo, ni nastal na podlagi etnične, temveč estetske izkušnje, v želji po obuditvi in po organiziranem nadaljevanju neke glasbene zvrsti, ki ga je švicarski prostor začel spoznavati od konca 60. let naprej. To je bila glasba, s katero so odraščale generacije članov kluba in so jim klubske dejavnosti predstavljale participativno obliko glasbenega sodelovanja, saj so poslušalci tudi plesalci in navadno aktivno vpeti v glasbene dogodke (Turino 2008). Ob dolgoletni navzočnosti oberkrajnerske glasbe so se z njo začeli identificirati tudi švicarski poslušalci in poslušalke, ki so v mladosti izbrali to glasbo za svoj glasbeni svet, kljub temu, da so imeli precej široko in pestro izbiro (npr. tradicionalna švicarska glasba, umetnostna glasba, rock, pop, elektronska glasba in razne podzvrsti popularne glasbe). In prav izbrano narodnozabavno glasbo, ki je po besedah glasbenika konec 90. let prenehala »z narodnim repertoarjem« (Pogovor 27), so švicarski ljubitelji te glasbene zvrsti začeli nostalgичno uporabljati kot spomin.

Podobno glasbo uporabljajo priseljenci, za katere glasba pomeni uporabno, celo nepogrešljivo sredstvo, saj »je zelo prenosljiva in večplastna; je dobesedno 'kulturna torba' v smislu elektronsko kodiranih paketov, brez katerih ljudje ne morejo živeti, ko se selijo iz kraja v kraj, in sestavljajo preteklo in sedanje identitete« (Slobin 1994: 244). Slovenke in Slovenci, pri katerih oberkrajnerska glasba vzbuja čustva, povezana s spominom na dom in prednike, so svojo izkušnjo začeli deliti z izkušnjo švicarskih predstavnikov iste generacije, za katere ta ista glasba predstavlja priljubljeno glasbeno zvrst, nekatere pa spominja na čas odraščanja in tako si lahko delijo spomine in čustva ob isti glasbi. Glasba lahko omogoča tudi iskanje starega doma, saj z njo ljudje doživljajo drugačnost in dostopajo do zelene izbire in identitete (Krüger in Trandafoiu 2014: 17). Švicarski ljubitelji oberkrajnerske glasbe so si izbrali to glasbo in z njo estetski užitek, s pomočjo katerega se počutijo doma. Zato so si ustvarili nov glasbeni prostor, kjer zvok pogojuje

pripadnost in identiteto (Paravaz 2014: 282), z njim pa glasba ustvarja novo polje povezav med domačini in priseljskimi skupinami.

Glasba in dogajanje okoli nje nudita skupni užitek in skupno razumevanje domačnosti. Tako oberkrajnerska glasba, ki je prišla od drugod, izenačuje priseljenega in domačina: s tem domačin (iz Švice) postane priseljenec in priseljenec (iz Slovenije) postane domačin (Paravaz 2014: 282). Ta proces prenosa glasbe v novo okolje osvetljuje tudi pripoved sogovornice, ki sodi v drugo generacijo priseljencev in ji slovenstvo veliko pomeni. Ob tem, ko je omenila svojo snaho, Švicarko, je dodala: »Veš, ona je tko naša; oni [v njeni družini] poslušajo pa imajo zelo radi to našo domačo [oberkrajnersko] musko« (Pogovor 28). Izbiro glasbene zvrsti je s tem postavila ob bok etnični identiteti kot eno od pomembnih identitet. Slovenska skupnost oz. njeni posamezniki so z oberkrajnersko glasbo v novem okolju dobili sogovornika in zaveznika. Ni šlo torej le za glasbo, ampak tudi za priznanje širšega okolja, da »slovenska« glasba živi novo življenje tudi v novem, priseljskem okolju, s čimer pa prehajajo tudi razlike med enimi in drugimi ter popuščajo razmejitve med nami in Drugimi.

# SLOVENSKI GLASBENIKI V ŠVICI

## Gostovanja slovenskih glasbenikov v zgodovinski perspektivi

V poljudnem slovenskem jeziku se je od 70. let naprej govorilo o »potujočih glasbenikih«, t. i. vikend muzikantih, ki občasno ali sezonsko gostujejo v drugih državah. Glasbeniki, ki so obvladali repertoar narodnozabavne glasbe, so odhajali v Avstrijo, Švico in Nemčijo, torej v širši alpski prostor, a tudi v bolj oddaljena območja Evrope, kjer je bila ta glasba priljubljena. Med urbanim občinstvom v Sloveniji in glasbeno skupnostjo ti glasbeniki niso uživali velikega ugleda, razlog za to pa je gotovo bil »v elitističnem odporu do te glasbene zvrsti« (Muršič 2000: 147). Vendar pa se je odpor v dnevnem diskurzu vedno izmenjeval z občudovanjem in pohvalami, ko so glasbeniki nizali uspehe v tujini, snemali plošče in kasete pri tujih založniških hišah, nastopali v tujih radijskih in televizijskih oddajah ter na gostovanjih privabljali množice poslušalcev.<sup>100</sup>

Ob obravnavanju slovenskih glasbenikov, ki so v Švico začeli prihajati v 60. letih, se pojavlja tudi vprašanje, kdaj so se sploh začela njihova gostovanja v Švici, vendar zapisov o tem (kot tudi o gostovanjih v drugih deželah) vse do srede 20. stoletja skorajda ni. Ti glasbeniki namreč niso sodili med tiste, o katerih bi se poročalo; njihovo delovanje

---

<sup>100</sup> Uspehi v tujini, ki so odmevali v Sloveniji, so narodnozabavni glasbi in glasbenikom v očeh ljudi nadedli prestižni naslov »največjih slovenskih ambasadorjev«. Večkrat je bila dana tudi pobuda, da bi bili vidni predstavniki narodnozabavne glasbe na državni ravni nagrajeni za umetniške in kulturne dosežke. Leta 2021 je npr. Slovenska ljudska stranka predlagala, da bi Lojze Slak, Slavko Avsenik in Vilko Ovsenik posthumno prejeli Prešernovo nagrado z utemeljitvijo: »Posthumna podelitev Prešernove nagrade Lojzetu Slaku in bratoma Avsenik bi bil izraz priznanja vsem kakovostnim avtorjem in izvajalcem narodno zabavne glasbe, pomenila pa bi tudi popravo doslej premalo spoštljivega odnosa do te zvrsti glasbe in njihovih avtorjev in izvajalcev.« (Slovenska ljudska 2021)

in njihov, največkrat priložnostni poklic, skoraj nista bila vredna pozornosti medijev, čeprav so bili godci v vsakdanjiku ljudi nepogrešljivi. O njihovi zaželenosti priča zapis že iz leta 1876:

Brez godca nij svatbe, in če še toliko revna zaročenca, štiri godce morata imeti tedaj, kedar si roke podasta v vedno, nerazdružljivo zvezo, zvezo za življenja trpljenje in veselje [...]. Pa ne samo pri ženitvanji je godec važna stvar, tudi tedaj, kedar hote fantje ob žegnanji se zasukati, je potreben kot le kaj [...]. Naš godec je kmet in umetnik ob jednem. Njegova umetnost mu ne nese ravno veliko, on piska, ker mora, ker je tako po stvarniku odločeno [...]. Za 3 ali 4 goldinarje hodi mož daleko kaki pot in piska in gode celo noč do belega dne, tega ne stori navaden človek, v tem je kaj boljšega. To je dobro in ne prezirajmo tega moža. (Slanc 1876: 1–3)

Godčevstvo je bilo v vsakdanjem in prazničnem življenju ljudi nekaj tako samo-umevnega, da bi ga lahko šteli »za obrt, za institucijo, ki se je vzdrževala kot nekaj samo po sebi umevnega in potrebnega« (Tomažič 1999: 35).<sup>101</sup> Največkrat je bilo postranski poklic, s katerim so se ukvarjali glasbeno nadarjeni posamezniki, ob glasbenem delovanju pa so imeli še razne poklice, saj je znano, »da so bili godci na slovenskih tleh v preteklosti predvsem manjši kmetje, pa tudi izučeni obrtniki: čevljarji, krojači, peki, zidarji, mesarji, če ne štejemo še številnih beračev in odsluženih vojakov« (nav. delo: 35).

Zunaj domačih krajev so godci hodili predvsem v času, ko doma ni bilo veliko dela, največkrat pozimi. Zapis etnomuzikologa Radoslava Hrovatina je eden redkih zapisov o gostovanjih godcev v Švici. Da so »[b]ovški godci iz Male vasi [...] hodili igrat v Švico«, so mu o potovanju domačih godcev pred prvo svetovno vojno pripovedovali domačini med terenskim raziskovanjem v Trenti (Hrovatin 1952). Zapis ohranja tudi podatke, da je »tista kompanija Bučanov [Bovčanov], ki je hodila v Švico za dva do tri mesece, [...] morala tam plačati neko pristojbino, pa je blo bolj drago in so nehali« (prav tam). Bovški godci so bili znani daleč naokoli, vendar so jih neugodne razmere odvrnile od gostovanj v Švici: »Ko Švicarji niso več hoteli dati dovoljenja, ker so imeli svoje godce, so ta gostovanja prenehala« (prav tam).

Fragmentarnemu zapisu o povezavah slovenskih godcev s Švico lahko prištejemo tudi zapis o harmonikarju Matiji Kovaču. Ta naj bi živel v Švici in več kot dvajset let sodeloval v neki tamkajšnji »godbi«, igral pa naj bi »precej drugače kot ljudski muzikanti, nekako bolj odrezavo, po avstrijsko, marševsko« (Sivec 1998: 244). Za pretežno glasbene samouke, ki so igrali ob raznih osebnih, družinskih in krajevnih praznovanjih na domovih, gostilnah in javnih prireditvah, je bila Švica (predvsem njen nemško govoreči del) že takrat zanimiva zaradi jezika in zaradi dovolj podobnega kulturnega prostora, kjer so gostujoči godci lahko uveljavili svojo glasbo. O bogatem, a le redko dokumentiranem

<sup>101</sup> Več o problematizaciji pojma godec Komavec 2004; Kovačič 2014; Domjo 2015; Turk 2024.

gostovanju slovenskih glasbenikov v Švici v preteklosti lahko sklepamo na podlagi podobnega glasbenega sloga in načina razvoja ljudske glasbe v širšem alpskem področju. Švica pa je bila privlačna tudi z ekonomskega vidika.

## Vloga švicarskih medijev pri predstavitvi narodnozabavne glasbe v Švici

V nedeljo, 24. februarja 1963, ob 14.05 je na švicarskem javnem radijskem programu Radio Beromünster po oddaji s kmetijskimi nasveti *Die Stunde für das Land* (Ura za podeželje) zazvenela glasba slovenskega kvinteta, Ansambla Slavka Avsenika. V napovedi je pisalo, da bo na sporedu Die Original Oberkrainer, glasba »iz Slovenije – pri originalnih oberkrajnerjih pod vodstvom Slavka Avsenika s spremljavo Dua Koren« (b. n. a. 1963: II). Predvajali so odlomke z javne prireditve, ko je Ansambel Slavka Avsenika s spremljavo pevskega dua nastopal v Linzu.<sup>102</sup> Po 40-minutnem predvajanju glasbe je sledila reportaža iz švicarskih krajev. Nedeljski popoldnevi na Radiu Beromünster so bili namenjeni predvsem poslušalcem<sup>103</sup> s podeželja, zato je bila oddaja z narodnozabavno glasbo umeščena med lokalne novice in novice iz sveta ter kmetijske nasvete. Uvrstitev glasbene zasedbe ob navedbi, da je skupina iz Slovenije, vendar z nemškim poimenovanjem izvirne dežele Gorenjske, torej Oberkrain, nakazuje, da se je glasbeni urednik odločil za predvajanje glasbe, ki je bila verjetno blizu tradicionalnemu glasbenemu okusu švicarskega, predvsem podeželskega poslušalstva.

Na radijskem programu Beromünster so v 60. letih predvajali precej umetnostne glasbe, nekaj oddaj je bilo namenjenih predstavitvam glasbe tujih kultur, nekatere oddaje so predvajale razne zvrsti popularne glasbe, prostor pa je bil namenjen tudi švicarski tradicijski glasbi in oddaja, ki je bila na sporedu ob nedeljah ob 14.05, je bila

<sup>102</sup> V času predvajanja oddaje je Ansambel bratov Avsenik že nekaj let uspešno nastopal v tujini. Začeli so leta 1954 z nastopi za zamejske Slovence, ki so jim sledili nastopi za izseljence, nato pa so imeli vedno več nastopov predvsem na nemških, avstrijskih in švicarskih odrih. Posnetki nastopa v Linzu so bili izdani tudi na plošči *Ein Abend mit den Original Oberkrainern* (Das Original 1962).

<sup>103</sup> Poslušalci radia Beromünster so bili v tem obdobju že številni, saj je imel radio leta 1960 1.444.975, leta 1970 že 1.851.612 in leta 1974 nekaj čez dva milijona naročnikov. (Schweiss idr. 2008: 11)

namenjena predvajanju prav te.<sup>104</sup> Očitno je bila slovenska narodnozabavna glasba, s katero se je švicarski kulturni prostor šele seznanjal, melodično in ritmično dovolj privlačna, da so jo v oddajo uvrstili ob bok tradicijski švicarski glasbi – medtem ko so v tednih pred tem in tednih po tem predvajali izključno švicarsko tradicijsko glasbo. Domnevno je bila slovenska narodnozabavna glasba tudi zvočno, torej po inštrumentariju, dovolj blizu švicarski tradicijski glasbi, kar je omogočilo sprejemljivost zvokov iz kulturnega prostora dežele, ki je bila sicer na »drugi strani«. Jugoslavija – in s tem Slovenija – je bila namreč takrat v očeh Švicark in Švicarjev del do tedaj še precej neznanega Vzhoda, ki pa se je vse bolj odpiral proti Zahodu.<sup>105</sup>

O vodji skupine, Slavku Avseniku, je v nemškem leksikonu *Das Lexikon des deutschen Schlagers* zapisano, da ga je »leta 1955 odkril Fred Rauch« in da se je od takrat naprej pojavljal na lestvicah najbolj priljubljenih skladb popularne glasbe (Bardong idr. 1993: 61–62). S prihodom v švicarske medije po letu 1963 pa je Avsenik začel svojo pot priljubljenosti tudi v Švici. Ansamblu bratov Avsenik so se »z nastopom na nemško govorečih tleh [...] na stečaj odprla vrata v šovbiznis: kvintet je namreč prejemal vse več vabil iz celotnega alpskega prostora, prav tako pa je bil zaželen tudi doma. Igranje na koncertih in veselicah ter nastopi na radijskih postajah so postali redni« (Jercog 2017: 71). Ansambel je imel do 300 nastopov letno, večinoma v koncertnih dvoranah ali pa dvoranah, prilagojenih množičnemu obisku (Reitmann 1990: 272).

Narodnozabavna glasba je s posredovanjem medijev in s pomočjo koncertov prihajala med švicarsko poslušalstvo in postajala vse bolj domača. Mediji so odigrali vlogo zastopnikov »komodificirane zabave [in] delujejo kot ovire in posredniki, uničevalci ali katalizatorji glasbene dejavnosti« (Slobin 1994: 246). Zvoki narodnozabavne glasbe so tako prodrli v švicarsko zvočno krajino, ko se je začela oblikovati nova vrsta zvočnega prostora (Middleton in Manuel 2001), povezanega z rastočo navzočnostjo popularnoglasbenih vsebin na radijskih in televizijskih postajah (prav tam). Ta glasba je vplivala na razvoj popularne, komercializirane in medijsko oblikovane glasbe, v nemško govorečem prostoru imenovane volkstümliche Musik (v slovenskem kontekstu narodnozabavna

<sup>104</sup> Iz pregleda švicarskega tiska, radijskih in televizijskih programov od 50. let naprej je razvidno, da se je na radiu in televiziji v tem obdobju predvajala večinoma umetnostna in tradicijska glasba ter popularnoglasbene zvrsti, ki so jih izvajali različni glasbeni sestavi. Med pevsкими in jodlarskimi zasedbami, manjšimi inštrumentalnimi skupinami, pihalnimi godbami ter redkejšimi jazzovskimi in dixilandovskimi zasedbami je bilo v začetku 60. let zaznati vse večji trend odkrivanja glasb sosednjih dežel in novih svetov. V tem obdobju se je v programih pojavila tudi zasedba Ansambel bratov Avsenik s spremljavo Dua Koren.

<sup>105</sup> Zaradi vse številnejšega prihoda novih priseljencev se je v Švici v tem obdobju začel širiti tudi kulturni horizont. Tako so v radijskih oddajah in časopisih začeli odkrivati nove dežele, nove kraje in nove glasbe. Decembra leta 1961 so npr. uvedli tudi posebne radijske oddaje za takrat najštevilnejše migrantske skupine: italijanske, grške in španske priseljence. (Schweiss idr. 2008: 11)

glasba). Proces njenega oblikovanja je potekal v 50. letih predvsem v nemško govorečem prostoru v okviru širšega kulturnega prenosa, in sicer z elementi tradicijskih glasb in kot nekakšen derivat ljudske glasbe, prilagojene širokemu krogu poslušalcev (Bröcker 1987; Kraš 2015). Pri tem je tudi slovenska narodnozabavna glasba v avsenikovskem slogu in s t. i. oberkrajnerskim zvokom vplivala na oblikovanje tega popularnoglasbenega sloga (Morgenstern 2015: 18).

V slovenskem kulturnem prostoru je novo nastajajoča avtorska glasba, katere »melodika je povzela značilne elemente ljudske dediščine gorenjsko-alpskega področja kot tudi iz zakladnice lahkotne evropske glasbe« (Habe 2007: 288), izšla iz tradicije slovenskega godčevstva, torej »s priokusom ljudskosti« (Cvetko 2007: 52). V tem zvočnem materialu so v Ansamblu bratov Avsenik pa tudi v drugih ansamblih našli »primerno obliko, vsečen odrski vzorec in svojstven 'sound'« (prav tam). Opisani zvočni koncept je deloval kot uspešen model, hkrati pa tudi kot posrednik in katalizator, da se »ta nova (narodnozabavna) zvočnost ne uveljavi samo doma, [temveč da] gibanje postane (pol) profesionalna dejavnost in si skuša poiskati lastno tržno nišo« (prav tam) tako v Sloveniji kot v širšem jugoslovanskem prostoru, v zamejstvu in razširi svojo dejavnost tudi v evropskem prostoru. Glasba je postala doma in v tujini »zaščitni znak domače glasbeno-zabavne industrije« (prav tam).

Člani Ansambla bratov Avsenik, ki so bili za nastope v skladu s takratnim dojemanjem predstavitve Slovenije zunaj meja oblečeni v t. i. gorenjske narodne noše oz. v pripadnostne kostume (Knific 2012: 214), so v tem obdobju, leta 1960, že podpisali pogodbo z založbo Telefunken in tako bili obvezani izvesti nekaj sto koncertov ter posneti vsaj eno ploščo letno (Marti 2007). V Švici je ansambel prvič nastopal leta 1960 v sklopu turneje po Nemčiji, Avstriji in Švici,<sup>106</sup> ki jo je organizirala koncertna agencija Karla Buchmanna (Jercog 2017: 71). »Konzern LVZ – Lebensmittel Verein Zürich, ki je imel mrežo veletrgovin, ga je povabil, da bi izpeljal vrsto koncertov po Švici. Avsenikov ansambel je tako nastopal v Zürichu, Winterthurju, Schaffhausnu in drugod po Švici« (prav tam). Leta 1960 so s šaljivo izvedbo *Sirene Polka* nastopali v avstrijskem domačijem filmu *Hohe Tannen* in tako s pomočjo filmske industrije vstopili tudi med filmske gledalce.

Avsenikov ansambel, po novem v Švici imenovan Original Oberkrainer Quintett, je zaradi komercialne pogodbe in posledično velike koncertne in medijske navzočnosti

<sup>106</sup> Ansambel bratov Avsenik je s prvotnim imenom Gorenjski kvartet sicer že leto prej gostoval med zamejci v Avstriji: »Prek srednjealovnih dolžin je oddaja Četrtek večer domačih pesmi in napevov ponesla Avsenikove melodije tudi v zamejstvo, v Avstrijo in Italijo. Podobno kot v svoji matični domovini so tudi Slovenci v zamejstvu spoznali in vzljubili Avsenikovo glasbo najprej prek radia [...]. Gorenjski kvartet so junija 1954 povabili v Šentjakob v Rožu, [...] ob prihodu na Koroško so Gorenjski kvartet sprejeli s kočijami in s prazničnim pritrkovanjem zvonov.« (Jercog 2017: 47) Leta 1955 je Ansambel bratov Avsenik v organizaciji tržaške Glasbene matice prvič nastopil za zamejce v Italiji, in sicer v Trstu (prav tam).

postala izjemno popularna ter vstopala na svetovne glasbene trge. V Švici se je avsenikovski slog priljubil kot ena od zvrsti narodnozabavne glasbe, t. i. volkstümliche Musik, ki se je od začetka 20. stoletja naprej razvijala v Sloveniji, nato pa tudi širše in njen oberkrajnerski zvok je etnomuzikolog Dieter Ringli opisal »kot epidemijo, ki je preplavila alpsko pokrajino« (2012: 27). Takrat novonastajajoča glasbena zvrst je odprla vrata na drugo stran Alp tudi drugim slovenskim glasbenikom, ki so jih v nemškem govornem območju imenovali Oberkrainger-Musikanten (oberkrajnerski glasbeniki).

Švica je od konca 60. let sodila med tri najbolj priljubljene države za slovenske iskalce dela in sledila sosednji Avstriji in ne tako oddaljeni Nemčiji. Z organiziranimi migracijami so se premikali njihovi kraji, kultura in glasba (tudi narodnozabavna), z njo pa tudi glasbeniki. Omenjene države so postale pravzaprav najpogostejši cilj gostovanj slovenskih glasbenikov in bile so prve destinacije glasbe, ki se je nato razširila na dobršen del pretežno Zahodne, deloma tudi Vzhodne Evrope (Sivec 1998).<sup>107</sup>

Odrpte meje jugoslovanske države in odprta vrata na zahodna glasbena prizorišča so hitro vplivale na novonastajajoče narodnozabavne ansamble v Sloveniji. Slovenski ansamblji so v Švici nastopali za slovensko občinstvo v okviru slovenskih društev, pri čemer je njihove aktivnosti sprva v veliki meri financirala jugoslovanska država, z leti pa so gostovanja vedno pogosteje potekala tudi na podlagi vabil iz švicarskega okolja. Že ob koncu 60. in v začetku 70. let je veliko ansamblov kakšno skladbo posvetilo tujini, domotožju, slovesu, vračanju v domovino pa tudi veselju ob »potepanju«. Med številnimi takšnimi skladbami, posnetimi v 70. letih, so npr. *Domotožje* (Kvintet bratov Cafuta, 1971), *U tujino* (Henček in njegovi fantje, 1971), *V tujini* (Ansambel Lojzeta Grnjaka, 1972), *Na poti domov* (Ansambel Jožeta Šaleja, 1973), *Domotožje* (Ansambel Vilija Petriča, 1974), *Kje si domovina* (Dobri znanci, 1974), *V tujino sem odšel* (Vandrovček, 1975), *Ob slovesu* (Vandrovček, 1975), *Domotožje* (Ansambel Lojzeta Peserla, 1977). Kasneje je bilo teh skladb še več.

O takratnih gostovanjih slovenskih ansamblov v Švici so dostopni številni zapisi. »Veliko smo igrali v Švici, predvsem v mestu Biel,« piše o gostovanjih Ansambla Borisa Terglava (Sivec 1998: 137). »[P]o Avstriji se nam je pot odprla v Švico in pozneje tudi v Nemčijo,« je povedal Boris Kranjc, vodja ansambla Kranjci (nav. delo: 118), prvi predsednik KJD PA pa mi je povedal naslednje: »Avsenik je delal ... Vsak let [je] imel turnejo po Švici, Avstriji ... [...]. In teli ansamblji slovenski, to je blo teh lokalov po celi nemško govoreči Švici, čuda teh lokalov, ki so to oberkrajner muziko igral ... Tko da so Avstrijci

<sup>107</sup> Ivan Sivec kot najpogostejše cilje gostovanj narodnozabavnih ansamblov navaja Avstrijo, Nemčijo, Švico in obalne turistične kraje na Hrvaškem. Sledijo še Francija (Alzacija), južna Tirolska v Italiji, Nizozemska, Belgija, tedanja Nemška demokratična republika, ZDA, Kanada in Avstralija, posamezne skupine pa so gostovale tudi na Madžarskem in Švedskem. Gostovanja na drugih celinah so bila najpogosteje povezana z nastopanjem za slovenske skupnosti.

začeli zelo kopirat [...]. Vsi so naenkrat bili oberkrajner« (Pogovor 1). Predvsem moji starejši sogovorniki, ki so se priseljevali v Švico v prvem povojnem migracijskem obdobju, so pripovedovali o tem, kako so se z veseljem udeleževali koncertov oberkrajnerske glasbe, v različnih prostorih plesali na to glasbo, jo spremljali v radijskih in televizijskih oddajah.

Oberkrajnerska glasba je v Švici z leti postajala vse bolj priljubljena. Tako so slovenski ansambli – ti so za nastope v nemško govorečem okolju večinoma uporabljali nemška imena – in tuje skupine, ki so imele v svojih sestavih tudi Slovence, nastopale v raznih televizijskih oddajah, kot npr. v priljubljeni oddaji *Musikantenstadl*,<sup>108</sup> ki je od leta 1981 nastajala v koprodukciji treh televizij: nemške Bayerische Rundfunk, avstrijske Österreichische Rundfunk in švicarske Schweizer Radio und Fernsehen.<sup>109</sup> Skupine so nastopale tudi na tekmovanju Grand Prix Volksmusik, ki je potekalo od leta 1986 do leta 2010 v Švici, Avstriji, Nemčiji ter Južni Tirolski in Italiji. Naraščajoče navdušenje nad narodnozabavno glasbo med švicarskim občinstvom, občudovanje načina igranja slovenskih glasbenikov kot tudi njihove glasbene prilagodljivosti so bili razlogi, da so si pridobili ugled v zabavni industriji in postali zanimivi tudi za švicarske ansamble, ki so začeli igrati narodnozabavno oz. oberkrajnersko glasbo. Od konca 60. let so odri v Švici privabljali vse več gostujočih slovenskih glasbenikov, bodisi posameznike bodisi zasedbe, in švicarske ter druge ansamble, npr. avstrijske zasedbe s slovenskimi člani. Prihod slovenskih glasbenikov v Švico je ustvaril nov glasbeni prostor in odprl novo tržišče, na katerem je do začetka novega tisočletja potekala živahna prodaja njihove glasbe.

Skupek omenjenih dejavnikov in tudi prehod na švicarsko javno televizijo so bili ključni za vstop v komercialno mrežo z medijsko in finančno podporo. Tako je imela slovenska narodnozabavna glasba začetno spodbudo izvirne države, torej Slovenije oz. takrat še Jugoslavije, ki je finančno podpirala gostovanja glasbenikov v Zahodni Evropi (in tudi drugod). Priseljenske skupnosti so v novem okolju gostile domače pevske in inštrumentalne skupine, ob čemer se je kulturni uspeh združil s komercialnim uspehom in tamkajšnjim kapitalom (Slobin 1994: 246).

Ansamblu bratov Avsenik, prvi skupini, ki ji je uspel prodor v zahodni, nemško govoreči prostor, so sledile druge skupine in sčasoma vse bolj uveljavljale novo glasbeno zvrst – najprej v širšem alpskem področju, nato pa tudi širše: v Nemčiji in Beneluksu. Priljubljenost slovenske narodnozabavne glasbe, ki se je v Švici začela uveljavljati od konca 60. let, in povpraševanje po slovenskih glasbenikih sta spodbudila njihovo migracijo, bodisi za krajša, nekajdnevna gostovanja bodisi za sezonsko delo, nekateri glasbeniki pa so se kasneje celo za stalno preselili v Švico.

<sup>108</sup> Snemanje oddaje je dvakrat potekalo tudi v Sloveniji, in sicer leta 1985 v Portorožu in leta 1990 v Mariboru.

<sup>109</sup> Vstopna pesem oddaje *Musikantenstadl* je bila vrsto let skladba *Na Golici/Trompetenecho* Ansambla bratov Avsenik.

## Gostovanja slovenskih glasbenikov ob vzpostavljanju društvenega življenja v Švici

Povojna jugoslovanska in s tem tudi slovenska politika je želela s predvojnimi izseljenci vzpostaviti čim boljše odnose in jih nagovoriti k stalni vrnitvi v domovino. Takoj po drugi svetovni vojni je Jugoslavija svojo namero usmerila predvsem v navezavo stikov s predvojno ekonomsko, delavsko emigracijo, ki je bila – za razliko od povojne, politične – razumljena kot t. i. prijateljska emigracija. Tako je nastala ideja o republiški, slovenski inštituciji, ki naj bi »dosledno in trajno povezovala rojake, rodno grudo in bi lahko nudila vsem izseljencem vso kulturno in prispelo pomoč« (SIM 2011: 23). Potreba po tovrstni organizaciji se je pokazala tudi, ker je bila po drugi svetovni vojni ukinjena Družba sv. Rafaela (oz. podružnica dunajske Družbe sv. Rafaela), ki jo je leta 1903 v Ljubljani ustanovila slovenska Cerkev z namenom podpore izseljencem.

Tako je leta 1951 z namenom, da bi »tedanja Ljudska Republika Slovenija vzpostavila stike s slovenskimi izseljenci, zdomci in njihovimi potomci in bi z njimi sodelovala, posebej pri ohranjanju slovenskega kulturnega izročila« (Združenje b. n. l.), nastala Slovenska izseljenska matica. Njen prvi predsednik, Tone Seliškar, je na prvem občnem zboru opozoril na to, da ima vsak tretji Slovenec enega od sorodnikov v tujini, da kar ena petina slovenskega prebivalstva živi v tujini, ta pa tvori pomemben del slovenskega naroda. Na drugem občnem zboru je poudaril, da »dokler je še kaj sledu slovenske krvi v tujini, je naša dolžnost, da jim matični narod pošilja tja iz svoje kulturne dediščine vso svojo rodoljubno pomoč« (Rogelj 2011: 34). Za navezavo stikov z izseljenci je SIM začela pošiljati razne tiskovine, knjige, učbenike, pomembno poslanstvo pa so videli tudi v pošiljanju glasbenih skupin na gostovanja v tujino. Glasbena dejavnost je bila celo ena od prioritete SIM od samega začetka njenega delovanja. Leta 1951 je SIM na pobudo slovenskih izseljencev v ZDA ustanovila Slovenski oktet z namenom, da bo širil slovensko ljudsko pesem med izseljence (nav. delo: 28, 39; Sivec 1998: 39). Leta 1952 so tako med slovenskimi rojaki na avstrijskem Koroškem nastopali Fantje na vasi (Vrčon 1992: 15), leta 1955 pa med Slovenci v Nemčiji in Franciji (prav tam), sledile so jim tudi druge skupine, npr. Beneški fantje, Slovenski oktet in Kvartet DO (Sivec 1998: 23, 36, 39, 421). Tako je SIM pripomogla tudi k uveljavljanju slovenskih ansamblov v tujini, saj so prav ti prevladovali med gostovanji različnih kulturnih ustvarjalcev v zamejstvu in med Slovenci po svetu.

Za spodbujanje in nadaljevanje domačega pevskega izročila v tujini je SIM leta 1953 izdala pesmarico *Slovenske narodne pesmi* (1953), leta 1960 pa zbirko zborovskih skladb *Domači zvoki: Izbor slovenskih narodnih in umetnih pesmi* (1960). Znotraj SIM so delovale različne sekcije, med njimi kulturno-prosvetna sekcija, ki je skrbelo za pošiljanje kulturno-informativnih tiskovin po svetu, pevskim zborom je npr. pošiljala revijo *Naši zbori*. SIM je najprej navezala stike s starejšimi, predvojnimi izseljenskim organizacijami,

v 60. letih pa »tudi z novimi ekonomskimi izseljenci v Nemčiji, Švici, Avstraliji in drugod« (Združenje b. n. l.).

Sodelovanje s Švico je SIM začela leta 1969, ko se je povezala s prvim jugoslovansko-slovenskim društvom s pojasnilom: »[K]er po informacijah, ki jih imamo, je v vaši podružnici ravno največja grupacija Slovencev, smo še posebej zainteresirani za vzpostavitev stikov« (Brožič 1968). Že dobro leto po ustanovitvi amriswilskega kluba, leta 1969, je SIM organizirala prva gostovanja v Švici: koncert mariborske narodnozabavne zasedbe Trio Janeza Svečnika s pevkama Jožico Svete in Marjano Deržaj, koncert Ansambla Lojzeta Slaka in AFS France Marolt. Leta 1971 so na gostovanje vnovič poslali AFS France Marolt in ansambel Janeza Svečnika z istima pevkama. V nadaljnjih letih so v Švici gostovali Ansambel Lojzeta Slaka (1972, 1974), ansambel Zadovoljni Kranjci (1975, 1979), Jože Šmid (1976), Mestno gledališče ljubljansko (1976), pevski zbor Lesna iz Slovenj Gradca (1983), Andrej Smole z monodramo *Znameniti Slovenec* (1994), gledališče Toneta Čufarja z Jesenic (1995), leta 1996 je bila v sodelovanju s slovenskim društvom Pro Cultura Slovenica v Winterthurju organizirana okrogla miza z naslovom Slovenija – odprte možnosti, leta 1999 je v Winterthurju gostovala igralka Saša Pavček s predstavo *Bužec on, bušca jaz* (1999), leta 2000 pa so slovenske otroke na prireditvi Žur z Martinom Krpanom obiskali igralci iz Slovenije. Gostovanja so potekala tudi v obratni smeri: leta 1976 je SIM na pobudo planinskega društva Triglav iz Züricha organizirala izlet v Slovenijo, leta 1998 pa je v Kulturnem domu Moste v Ljubljani pripravila gostovanje izseljenskega kantavtorja Mladena Rodella in priredila koncert z naslovom Jaz sem iz tistih krajev doma (Rogelj in Pižent Suhadolc 2011: 67). SIM je tako v času Jugoslavije k slovenskim izseljencem v Švico pošiljala večinoma glasbene skupine, med katerimi so prevladovala skupine z narodnozabavno glasbo, po osamosvojitvi Slovenije pa gledališke predstave.

Za novonastajajoča slovenska društva, kot je bil npr. KJD PA, je SIM predstavljala pomembnega sogovornika, ki je klub inštitucionalno povezoval s Slovenijo in slovensko kulturo. SIM je že ob ustanovitvi kluba v Amriswilu v prvem pismu člane povprašala po željah po morebitnih gostovanjih slovenskih ansamblov v Švici in za gostovanje ponudila Ansambel Janeza Svečnika (Brožič 1968). Predsednik kluba je bil navdušen nad ponujenimi glasbeniki iz Slovenije, saj je želel slovenskim članom kluba zagotoviti čim več slovenske glasbe. Takoj je navezal stike s SIM in z njo začel redno sodelovati (Pogovor 1). Hkrati je SIM v imenu Slovenije med svoje izseljence po svetu prva pošiljala glasbene skupine, predvsem narodnozabavne ansamble, s tem pa predstavljala slovensko glasbeno ustvarjalnost in glasbenike svetu ter tudi svet slovenskim glasbenikom.

Ansambel bratov Avsenik je imel leta 1955 turnejo med slovenskimi izseljenci v Franciji, ki jo je organizirala SIM. Ob njih so nastopali še pevca Danica Filiplič in Franc Koren, ljubljanska vokalna skupina Fantje na vasi, pisatelj in satirik Frane Milčinski - Ježek in »vsi so doživeli velik uspeh, tako da so na pobudo župana mesta Merlebach priredili

tudi koncert za francosko občinstvo« (Jercog 2017: 48). To je bil eden prvih koncertov Ansambla bratov Avsenik v tujini, kjer so nastopali za slovensko oz. jugoslovansko skupnost, obenem pa so se predstavili tudi tujemu občinstvu, v tem primeru francoskemu.

Jugoslavija je po povojnem odprtju mej začela intenzivno iskati povezave s svojimi skupnostmi zunaj meja, sprva predvsem z delavsko predvojno emigracijo, ki je bila ideološko oz. politično levo in projugoslovansko usmerjena ter je bila razumljena kot prijateljska emigracija (več Drnovšek 2007: 31–33). Z vse večjo ekonomsko migracijo po letu 1960 pa je država začela podpirati formalno združevanje priseljencev in ustanavljanje klubov v državah, kjer so bile večje koncentracije Jugoslovancev, kot npr. v Švici, prav tako pa so tudi posamezne republike začele skrbeti za kulturno povezovanje z novoustanovljenimi jugoslovanskimi skupnostmi v Švici.

Glasbo so posamezne republike uporabljale kot prvi signal, da želijo navezati stike s svojimi skupnostmi po svetu in doseči, da bi se jugoslovanski izseljenci s pomočjo izvorne države družili in nato z državo sodelovali. Hkrati pa je ob začetnih vzpostavitvah diplomatskih odnosov pošiljanje glasbenikov (in s tem glasbe) vzpostavljalo tudi simbolno povezavo med državami, saj je »[k]ulturna izmenjava glasbenikov [...] pogosto eden od prvih znakov miroljubnih namenov« (O'Connell 2010: 5). Med pretežno delavske izseljence je Jugoslavija za kulturna in zabavna druženja pošiljala glasbenice in glasbenike iz raznih republik, med slovenske predvsem skupine z repertoarjem iz slovenske glasbene, večinoma alpske tradicije<sup>110</sup> in ansamble takratne popularne glasbe. Tako so npr. leta 1968 v sklopu zagrebškega, beograjskega, sarajevskega in ljubljanskega nacionalnega radia v sodelovanju z Zvezo sindikatov Jugoslavije v Švici prireditev *Zvuci rodnog kraja/Heimatklänge aus Jugoslawien (Zvoki domačega kraja)* – velik nastop slovenskih, hrških, srbskih in bosanskih umetnikov.

## Slovenske skupnosti v Švici in gostovanja slovenskih glasbenikov

Do sredine 20. stoletja so sicer le redki glasbeniki iz Slovenije v Švici igrali za lokalno, švicarsko občinstvo, medtem ko so v drugi polovici stoletja vedno pogosteje igrali tako za lokalno kot tudi slovensko občinstvo v Švici, predvsem po vse številnejšem prihodu priseljencev iz Slovenije od konca 60. let naprej. Ansambli iz Slovenije so začeli gostovati

---

<sup>110</sup> V Sloveniji se je v dominantnem diskurzu najbolj uveljavila alpska podoba slovenstva, čeprav ni celotno slovensko območje alpsko. Za namene promoviranja zunaj slovenskih meja so inštitucije, ki so sodelovale z izseljenci, za zadostitev potreb po identifikaciji slovenskih izseljenskih skupnosti ljudsko kulturo unificirale kot alpsko kulturo.

v krajih, kjer so Slovenke in Slovenci službovali in tam ustanavljati slovenska društva. Tako je z delovanjem raznih mrež v Švico prihajalo vse več slovenskih glasbenikov, ki so osvajali novo poslušalstvo, vzpostavljali nove povezave in nove glasbene poti. Sčasoma so uveljavili novo glasbeno zvrst, oberkrajnersko glasbo, ter si pridobili in utrdili sloves dobrih ter dobrodošlih glasbenikov.

»Moji starši se niso tko družili s Slovenci [...], samo na velike prireditve pa na koncerte obrekrajn, to so šli vedno,« mi je povedala sogovornica (Pogovor 290). Kateri ansambli so nastopali, se ni spomnila: »Te, Avseniki, to mi ni bilo všeč, ko sem bila majhna, šele potem, ko sem bila stara 18 ali 20 let. Mami in oče sta pa hodila [na te koncerte]« (prav tam). Podobno je povedal tudi profesionalni glasbenik, tolkalec, rojen v Švici. Njegova mama je imela doma plošče z oberkrajnersko glasbo, vedno pa so jo poslušali tudi na obiskih v Sloveniji (Pogovor 30). Eden od sogovornikov je igral v vaški godbi na pihala, kjer so igrali tudi oberkrajnersko glasbo, saj je bila ta priljubljena med godbami na pihala (prav tam). O tem, da so vsaj včasih obiskali koncerte tovrstne glasbe, so mi pripovedovali skoraj vsi slovenski sogovorniki, ki so bili rojeni v Švici ali pa so tja prišli kot otroci.

Slovenske izseljenske skupnosti, že ustaljene v Švici, so igrale pomembno vlogo pri organizaciji gostovanj slovenskih glasbenikov v Švici. Zaradi poznavanja lokalnega okolja in vzpostavljenih socialnih mrež so skupnosti navezovale tudi stike z organizatorji koncertov,<sup>111</sup> lastniki gostinskih in drugih lokalov,<sup>112</sup> ki so ob svoji kulinarčni ponudbi redno gostili glasbene programe in odprli vrata slovenskim glasbenikom.<sup>113</sup>

Medtem ko je glasba priseljenih etničnih skupin, ki prihajajo v neko državo iz ekonomskih ali političnih razlogov, v novih okoljih velikokrat marginalna, del subkulture ali morda celo nezaželen, je bila oberkrajnerska glasba slovenskih izseljencev zelo priljubljena v širši družbi, predvsem znotraj zvrsti volkstümliche Musik, širšega pojma narodnozabavne glasbe. Nikoli pa ni uživala ugleda med intelektualnimi in visokokulturnimi krogi, kjer so jo pogosto dojemali kot komercializirano, estetsko manj zahtevno obliko popularne glasbe. Pa vendar je ta glasba polnila koncertne dvorane in klube ter bila navzoča na radijskih in televizijskih postajah in s to kulturno uspešnico so se ponosno identificirali številni Slovenke in Slovenci.

<sup>111</sup> Tako je npr. leta 2013 glasbenik in lastnik glasbene agencije Charlie Cmok v Baslu organiziral koncert Ansambla Saša Avsenika, v letih 2011, 2012 in 2014 pa v veliki dvorani Stadtcasino Basel koncerte pevskega zboru Perpetuum Jazzile.

<sup>112</sup> Od 80. let naprej je v Švici delovalo tudi nekaj »slovenskih« gostiln in lokalov. To pomeni, da so bili Slovenci njihovi lastniki oz. so jih upravljali. Danes deluje še ena takšna gostilna s prenočišči, in sicer Restaurant Sonne v Freinbachu.

<sup>113</sup> V ponudbi agencije 1a Unternehmung Charlieja Cmoka sta bila še leta 2023 tudi glasbenika Tomaž Kozlevčar in Alfi Nipič (1a Unternehmung b. n. l.). Med koncertnimi agencijami, ki jih v Švici vodijo Slovenci, je tudi Bigpower Musikhaus v Diepoldsauu. V svoj program med drugim vključuje slovenskega glasbenika in čarovnika (Bigpower Musikhaus b. n. l.).

Ta glasba je med ljudmi tako zelo priljubljena, da so jo mnogi vzeli za svojo in jo poimenovali kot tipično slovensko. Enako o tej glasbi razmišljajo Avstrijci, Bavarci, Švicarji [...]. Tudi vsi izseljenci po svetu (ter njihovi otroci, vnuki in pravnuki) so narodnozabavno glasbo vzeli za tisto glasbo, ki naj bi predstavljala Slovenijo. (Terseglav 1996: 28)

Narodnozabavna oz. oberkrajnerska glasba je razumljena kot tista,

ki je zlasti po 2. svetovni vojni prispevala k poenotenju narodno kulturnega prostora na slovenskem etičnem ozemlju in s tem postala ena od simbolnih substanc slovenske narodne identitete. Kot taka je bila in je še vedno eden od nosilcev identitete Slovencev, živečih onkraj državne meje (Rogelj Škafar 2007: 6–7).

O močnem identifikacijskem razumevanju te glasbe med slovenskimi skupnostmi po svetu so poročali različni raziskovalci (npr. Molek 2017; Vovk 2004). Omenjena podoba pa se je sooblikovala s podporo

ustreznih inštitucij v matični domovini, ki temu doslej niso posvečale dovolj pozornosti in so same pomagale oblikovati standardno kulturno podobo, ki jo ima o Sloveniji povprečen ameriški poslušalec slovenskega rodu. Zato bo zelo težko spremeniti miselnost tistih slovenskih ameriških Slovencev, ki enačijo slovensko glasbo s polkami in valčki, in slovensko kulturo z gorenjsko nošo in standardno kulinarčno ponudbo ob praznovanjih, zabavah in slavnostih: kranjskimi klobasami, govejo juho, praženim krompirjem in poticami (Sulič 1996: 276).

Narodnozabavna glasba je prerastla v močan element povezovanja in njeno razumevanje predvsem kot domače glasbe, torej povezane s tradicijo, se mi je vedno znova potrdilo v formalnih kot tudi v neformalnih pogovorih s Slovenkami in Slovenci v Švici. Ti so razkrili, da se je pomen narodnozabavne glasbe kot naše, slovenske, domače in tradicijske glasbe še dodatno utrdil, čeprav danes marsikdo ve, da je to oblika novejše, popularne avtorske glasbe. Pri vpeljevanju narodnozabavne glasbe v švicarski prostor so tako na eni strani s vzpostavljanjem infrastrukture in prizorišč sodelovali priseljeni, na drugi strani pa se je oberkrajnerska glasba širila neodvisno od koncertne dejavnosti s pomočjo komercialnih medijev, ko je vstopila na trg z zvočnimi in video posnetki in zapisi v raznih tiskovinah (Connell in Gibson 2003: 160–191).

Tako je tudi izseljenska skupnost pomagala vzdrževati glasbene povezave med Švico in Slovenijo, ko je narodnozabavna glasba iz slovenske skupnosti v Švici prestopila v polje ponosa ter postala eden od prepoznavnih simbolov njihove etnične in nacionalne pripadnosti. Postala je uporabna snov, iz katere so lahko črpali tako izvorna država, slovenska skupnost v Švici kot tudi gostujoči glasbeniki, in sicer na različnih ravneh. Izvorna država je s pošiljanjem gostujočih narodnozabavnih ansamblov vzdrževala stike s svojimi izseljenskimi skupnostmi, te pa so prek teh stikov vzpostavljale in utrjevale

svojo vez z izvorno državo, krepile nacionalno slovensko identiteto ter ponosno nastopale v javnem prostoru države priselitve. Nenazadnje so številni slovenski glasbeniki prav s pomočjo te glasbe prihajali v stik z novim okoljem, pridobivali prve izkušnje v tujini in tako začenjali nove glasbene poti ter hkrati odpirali vrata tudi drugim glasbenikom iz Slovenije.



## GLASBENIKI NA POTI

Pri raziskovanju migracij glasbenikov se poraja precej vprašanj, npr. vprašanja o vrsti migracij, njihovih dinamikah, kroženju, vračanju in povezovanju glasbenikov, o nuji ali le želji po migraciji, statusu glasbenikov v izvornem in novem okolju, o tem, kam in kako najprej. Da je migracija uspešna in njen cilj dosežen, je pomemben tudi pogled z druge strani, torej razumevanje, zakaj neko okolje priseljene sploh vabi in jih sprejema. Pri iskanju odgovorov je pomemben posameznik, torej akter selitvenih dogajanj, saj je končna odločitev o selitvi njegova (Gombač 2005: 22). Posameznik se namreč v vsakem trenutku odloča za tisto pot, ki se mu v danem položaju zdi najboljša in tudi najbolj racionalna. Sebe in svoj položaj tako na podlagi etničnih, jezikovnih, družbenih, ideoloških, geografskih in drugih dejavnikov – glasbenik tudi na podlagi glasbenih dejavnikov – nenehno (re)definira in to v procesu nenehnih povezovanj ter v komunikaciji z drugim(i) in Drugim(i).

V pogovorih z glasbeniki – s slovenskimi priseljenci v Švico ter gostujočimi glasbeniki – me je zanimalo, kakšne so bile njihove poti med Švico in Slovenijo ter kakšni so bili njihovi pogledi in izkušnje s priseljenstvom v nov nacionalni in kulturni prostor, kateri so bili njihovi motivi za selitev v Švico, katere strategije so uporabljali pri iskanju novega prostora za glasbeno ustvarjanje ter kateri so bili njihovi načini mreženja. Zanimalo me je, kako so se odvijali dogodki v njihovem osebнем migracijskem procesu, katera znanja in kulturni kapital so potrebovali na novem trgu dela in katere strategije so uporabljali, da so bili kot pripadniki migrantske skupine lahko postavljeni celo v prednostni položaj in so svoj kulturni kapital lahko uporabili v novem okolju. Navsezadnje me je zanimalo tudi, kakšen odnos so glasbeniki vzpostavili s slovensko skupnostjo, pri raziskovanju pa sem bila še posebej pozorna na to, kaj se je zdelo sogovornikom na njihovi glasbeni poti pomembno, kako so doživljali življenje in delo v novem prostoru.

V raziskavi sem se omejila na obdobje med koncem 60. in koncem 90. let, torej na obdobje, ko je bila oberkrajnerska glasba v Švici popularna, saj je bil velikokrat to tudi razlog, da so slovenski glasbeniki sploh prišli v Švico. Za raziskavo sem uporabila objavljene podatke in podatke iz pogovorov z glasbeniki, ki so se na glasbeno pot v Švico odpravili še pred letom 1991, torej še v času Jugoslavije. Po letu 1991 se je migriranje Slovenk in Slovencev v Švico zmanjšalo. Z odprtjem meja drugih vzhodnoevropskih držav se je vzpostavil nov glasbeni trg, hkrati pa je narodnozabavna glasba postopoma izgubila svojo nekdanjo množično priljubljenost.

Sogovornike sem našla s pomočjo različnih povezav: obrnila sem se na člane slovenskih društev, učiteljice dopolnilnega pouka slovenskega jezika in kulture, SKM v Švici, prijateljski krog v Švici in Sloveniji, stike sem iskala tudi po svetovnem spletu. Nekateri glasbeniki so povezani s slovensko skupnostjo v Švici in pot do teh je bila lažja kot do teh, ki v skupnost niso vključeni. Glasbeniki tudi danes, ko nastopajo v tujini, delujejo večinoma v ansamblih z nemškimi imeni, kar je praksa v slovenskih narodnozabavnih ansamblih od samega začetka vzpona oberkrajnerske glasbe od sredine 50. let. Še danes ima večina ansamblov slovensko in nemško ime, pri čemer v tujini, predvsem v nemško govorečem okolju uporabljajo nemško različico, s katero se predstavljajo tudi na spletnih straneh.<sup>114</sup>

Za odgovore na vprašanja sem v raziskavo vključila glasbenike, ki se jim je ponudila priložnost za gostovanje v tujini in so se – vsaj v nekem življenjskem obdobju – odločili za ta način glasbenega življenja.<sup>115</sup> Intervjuje sem opravila med letoma 2013 in 2016, z nekaterimi pa sem se srečala tudi pozneje. Moji sogovorniki so se rodili v Sloveniji (takrat v Jugoslaviji), vsem je skupno glasbeno izobraževanje v domačem kraju: štirje so nadaljevali šolanje na Srednji glasbeni šoli v Ljubljani in dva v Mariboru, eden je zaključil Akademijo za glasbo. Vsi so bili ob formalnem vpeti tudi v neformalno glasbeno izobraževanje v domačem okolju. Po šolanju so nadaljevali glasbeno in življenjsko pot v tujini, pri čemer so nekateri ostali in se preselili v Švico, drugi pa so ali pa še danes potujejo na glasbena gostovanja v Švico (in tudi druge države) in se vračajo v Slovenijo. Omenjeni glasbeniki so bili rojeni sredi 20. stoletja: eden v 40., dva v 50. in trije v 60. letih. Dva sogovornika ostajata v mobilnem glasbenem poklicu, kar pomeni, da se že desetletja vozita na gostovanja v Švico ali celo dlje, drugače od teh dveh pa jih pet že več desetletij živi v Švici. Kljub različnosti sogovornikov pa so se iz zbranih podatkov, ki sem jih uporabila

---

<sup>114</sup> Npr. Alpski kvintet – Alpenoberkraimer; Boris Frank s svojimi Kranjci – Boris Frank und seine original fiden Oberkraimer; Slovenski muzikantje – Original Oberkraimer Sextett; Ansambel Hinka Krčka – Kretscheks Oberkraimer Musikanten; Ansambel Rudi in Metka Pernat – Die Kraimer Musikanten mit Metka & Sepp Trütsch.

<sup>115</sup> Nekaj glasbenikov, s katerimi sem stopila v stik, v raziskavi ni želelo sodelovati, bodisi zaradi pomanjkanja časa bodisi so presodili, da njihovo sodelovanje ne bi prispevalo relevantnih podatkov za raziskavo. Nekateri se na mojo elektronsko pošto sploh niso odzvali.

za kontekstualizacijo svoje raziskave, izrisale nekatere skupne značilnosti poti slovenskih glasbenikov v Švico in nazaj v Slovenijo.<sup>116</sup>

V obravnavanem glasbenem svetu se slovenski glasbeniki največkrat identificirajo z izrazoma *muzikant* ali *muskontar*. Izraza opredelujeta glasbenika, ki svojo poklicno ali polpoklicno pot opravlja v polju popularnoglasbenih zvrsti, tudi na področju narodnozabavne glasbe. Pojavnost in potrditev pojmov muzikantstvo in muzikant sta se še bolj uveljavila z monografijama Ivana Sivca *Vsi najboljši muzikanti* (1998, 2003). Čeprav se v praksi etnomuzikoloških besedil največkrat uporablja terminologija, ki je v splošni rabi med ljudmi, pa sem se po premisleku odločila v besedilu uporabljati knjižni in splošni izraz *glasbenik*.

Delovanje glasbenikov sem opazovala v okviru socialnega, kulturnega in ekonomskega kapitala (Meinhof in Triandafyllidou 2006; Kiwan in Meinhof 2011; Gombač 2005: 31) in ugotavljala, kaj jim je omogočalo migriranje. Glasbeniki so odhajali v nova okolja, tam ostajali ali pa se vračali, prehajali so med različnimi kulturnimi in družbenimi prostori. Svoje raznoliko glasbeno znanje so strateško uporabljali kot transkulturni vir oz. obliko kulturnega kapitala, ki so ga lahko uveljavljali. Znotraj različnih mrež so se povezovali in vstopali v novo kulturo in nove družbene kroge ter s pomočjo starih in novih socialnih povezav bogatili svoj socialni kapital ter našli poti in nove priložnosti v tujini. Ta kulturni kapital so lahko pretvorili v ekonomski kapital oz. gospodarsko vrednost, ki jim je omogočila družbeno, kulturno in ekonomsko preživetje ter uveljavitev v novem okolju (Bourdieu 1986).

## Iz Slovenije v Švico: tja, kjer zveni nova priložnost

Kar nekaj spominov na prehod iz Slovenije v Švico razkrivajo objavljeni intervjuji, prav tako so jih opisovali številni moji sogovorniki. »Kaj ti je bilo tisto ključno, da si zapustil Slovenijo, vzal harmoniko in odšel v svet?« je glasbenika Marjana Kregarja vprašal Franc Pestotnik, voditelj televizijske oddaje *Popoldanski klepet s podokničarjem*, ki je bila

<sup>116</sup> V analizi so zajeti le glasbeniki (moški), ki so gostovali v Švici že od 70. let naprej. Inštrumentalistke so se namreč v narodnozabavnih ansamblih v Sloveniji pojavile precej pozneje, sredi 90. let, s prvimi dekljskimi narodnozabavnimi ansambli, medtem ko so bile dotlej ženske v narodnozabavnih ansamblih le pevke. Ženske prav tako niso same iskale možnosti gostovanja v tujini, temveč so na gostovanja odhajale kot pevke z že formiranimi slovenskimi glasbenimi zasedbami. Po pripovedovanju predvsem starejših sogovornikov je v Švici uspešno deloval Duo Metke in Rudija Pernata, ki sta nastopala z različnimi glasbenimi zasedbami in posnela tudi nekaj plošč. Tudi v tem duu je bila Metka pevka, Rudi pa inštrumentalist.

na sporedu Radia in televizije Veseljak. Ta mu je odgovoril: »To je bilo zgolj naključje. Sej ni bil namen v Švici ostati, ampak šli smo z eno zasedbo, z enim kvintetom gor. Jaz sem rekel: Čez en mesec bom tko dam pršou« (Kregar 2019). Tako je svojo pot v Švico opisal harmonikar, ki je štiri desetletja, do upokojitve, živel v Švici, nato pa pretežno v Sloveniji.<sup>117</sup>

Znani slovenski glasbenik, tekstopisec in aranžer Berti Rodošek je v svoji avtobiografski knjigi spominov *Toti presneti Berti Rodošek* prvo pot v Švico opisal z besedami: »Če se ne motim, sva z Ivekom Baranjo na silvestrovo 1983 igrala v neki restavraciji. Po nekaj rundah [setu skladb] me je Ivek vprašal, če bi bil pripravljen igrati v Švici mesečne angažmane v triu ... Naš prvi angažma je bil v Bielu« (Rodošek 2015: 169–170). O prvih nastopih v Švici je mogoče najti tudi zapis harmonikarja Marjana Gerjoviča:

Leta 1992 sem bil povabljen v Švico v sodelovanje z ansamblom Orig. Furstenland Quintett. Zasluge za povabilo k ansamblu ima g. Smrekar Franci, priznani slovenski tekstopisec, ki me je priporočal. Nastopali smo po vsej Švici na raznih prireditvah, v Italiji in v Turčiji. [...] To je bila zame zelo lepa in prijetna izkušnja. (Gerjovič b. n. l.)

Etnomuzikolog in glasbeni pedagog Vojko Veršnik je svojo glasbeno pot, ki ga je vodila v Švico, v intervjuju opisal takole: »Ko sem pri 24 letih dobil ponudbo za igranje v tujini, sem sprva mislil, da bom ostal kakšno leto ali dve, pa je iz tega nastalo kar 12 let« (Petek 2018).

Sogovornika klavirista je v Švico zvabil na roko napisan izobešen oglas v ljubljanskem hotelu Turist. V tistem času, v 70. letih, je zaključeval glasbeno šolanje v Ljubljani in se preživljal z igranjem v restavraciji omenjenega hotela. Nekega dne je tam našel ponudbo za nastop v Švici, ki ga je v hotelu izobesil v Švici delujoči slovenski glasbenik, in sledil je ponudbi iz oglasa (Pogovor 4). Sogovornik klarinetist je švicarsko glasbeno sceno spoznal v 80. letih, in sicer najprej v dveh avstrijskih ansamblih; z drugim je igral pretežno po Švici, največ po lokalih z živo glasbo za švicarsko publiko (Pogovor 31). Sogovornik harmonikar je bil v 80. letih član avstrijskega ansambla, s katerim je igral v Avstriji, Nemčiji in Švici. Na enem od gostovanj je srečal v Švici delujočega slovenskega glasbenika in na njegovo spodbudo, naj se preizkusi v Švici, se je za to res odločil in tam kasneje tudi nadaljeval svojo glasbeno pot (Pogovor 27). Eden od njegovih sogovornikov se je po zaključeni Srednji glasbeni šoli v Ljubljani leta 1988 s harmoniko pridružil avstrijskemu ansamblu Villacher Alpenquintett, sprva le za nekaj mesecev. Leto kasneje je ansambel nastopal v Švici in harmonikar se je prvič srečal s tem kulturnim prostorom. Svoje prvo srečanje je opisal kot zelo pozitivno, češ da je »kar strmela od navdušenja«

---

<sup>117</sup> Do odhoda v Švico leta 1969 je Marjan Kregar v Sloveniji nastopal z ansamblom Dobri znanci, ki je izvajala pretežno narodnozabavno glasbo. V Švici je bil dejaven v raznih ansamblih, kot so Steierer Volksmusik, Trio Marjan Kregar, Die Jungen Oberkrainer, Ansambel Tineta Perka, Kamniški kvintet. (S. G. 2023)

(Pogovor 32). Prepričali so ga raven organizacije, infrastruktura, odnos do glasbenikov in dober zaslužek. Drugi klavirist je med gostovanjem z ansamblom po Hrvaškem spoznal bodočo ženo Švicarko in se v 80. letih preselil v Švico, nato pa tam deloval kot glasbenik, glasbeni producent, tonski tehnik in glasbeni pedagog, danes pa se ukvarja tudi s prodajo glasbil (Pogovor 33). Sogovornik violinist je v Švico prišel konec 60. let in čeprav je bil po poklicu glasbenik, je tja prišel kot delavec v težki industriji: »Že prvi večer sem šel gledat, kje bi lahko igral« (Pogovor 5). Kmalu zatem, čeprav brez dovoljenja mestnih oblasti za večerno igranje, je začel igrati v ansamblu v enem od lokalov.<sup>118</sup> Sogovornik trobentač pa selitve v Švico ni nikoli načrtoval, saj je v Sloveniji deloval kot akademski glasbenik in pedagog v umetnostni glasbi ter bil zelo uspešen in tudi zadovoljen v svojem poklicu. Njegova brata sta ta čas igrala v avstrijsko-švicarskem ansamblu s pretežno oberkrajnersko glasbo. Včasih se jima je pridružil za kakšen nastop, ko se je zaradi družine preselil v Švico, pa se je za stalno priključil omenjenemu ansamblu (Pogovor 34).

Pred prihodom v Švico so imeli že skoraj vsi moji sogovorniki izkušnje z igranjem v tujini in z drugimi kulturnimi okolji. S premikom iz svojega izvornega okolja so se začeli povezovati »v socialne in politične prostore različnih nacionalnih držav« (Repič 2009: 49), ko so na svoji transnacionalni poti začeli prehajati državne in druge meje (prav tam). Edini, ki teh izkušenj ni imel, je bil violinist, ki je kot 20-letnik prišel v Švico konec 60. let, torej v času, ko so se jugoslovanske meje začele odpirati. Sogovornika klarinetist in trobentač sta v zgodnji mladosti igrala v družinskem ansamblu ter z njim gostovala med slovenskimi izseljenci v Nemčiji in zamejskimi Slovenci v Italiji. Klarinetist je nato želel glasbeno pot nadaljevati v tujini in se leta 1984 odločil, da se preizkusi v drugi državi. Poizvedoval je za ansamblom, ki bi potreboval klarinetista in saksofonista: »Sem spraševal, če kaj rabijo pa tudi oglas sem dal v Avstriji, v Celovcu, včasih se je to tako delalo« (Pogovor 31). Nato je s pomočjo prijatelja, s katerim je glasbeno sodeloval, našel ansambel v Avstriji. Po uspešno opravljenem preizkusu je dobil mesto klarinetista, kar je zanj pomenilo začetek poti gostujočega glasbenika. Prvemu ansamblu so sledili naslednji; prestop iz enega ansambla v drugega se je vedno zgodil zahvaljujoč prijateljski mreži glasbenikov, ki si jo je zgradil med glasbenim delovanjem. Igral je pri različnih glasbenih zasedbah, večinoma v Avstriji, nazadnje pa se je pridružil k avstrijsko-švicarskemu ansamblu, kjer igra še danes (prav tam).

Sogovornik trobilec se je po zaključenem šolanju na ljubljanski Srednji glasbeni šoli konec 80. let pridružil avstrijskemu ansamblu kot harmonikar. Po enem letu je prišel v Švico, se pridružil ansamblu in tu tudi ostal (Pogovor 32). Drug sogovornik,

<sup>118</sup> Konec 60. let, ko je sogovornik prišel v Švico, so priseljeni ob prihodu v Švico dobili dovoljenje za bivanje, ki je bilo zelo strogo omejeno le na delo, zaradi katerega je posameznik prišel. Dodatno ali večerno delo je bilo brez dovoljenja strogo prepovedano in sogovornik je kmalu po prihodu plačal visoko kazen za igranje v lokalni. (Pogovor 5)

harmonikar, se je v začetku 80. let odzval ponudbi ansambla Kitzecker Musikanten iz avstrijske Štajerske: »Pa sem šel, da bi videl, kako je – za tri mesece« (Pogovor 27). Povedal mi je, da ga je gnala želja, »da bi šel v svet« in dobil izkušnje življenja glasbenika v tujini. Z avstrijskim ansamblom je večinoma igral v toplicah v Avstriji, Nemčiji in Švici, nato pa je imel nekaj let stalne angažmaje v Švici (prav tam). Sogovornik klavirist je kar nekaj let igral v mariborskem hotelu Slavija, gostoval je tudi v drugih slovenskih krajih, v turistični sezoni je igral na hrvaški obali, enkrat tudi v Trstu. Nato je prišel v Švico, vendar sočasno veliko nastopal tudi v Nemčiji (Pogovor 33). Berti Rodošek v svoji knjigi opisuje, da je v nemško govoreči prostor prišel, preden se je preselil v Švico.<sup>119</sup> S triom, ki ga je opisal kot »tipični Bayer Band oblečeni v Leder hose« (2015: 143), je igral v Nemčiji, nato so »dobili enomesečni angažma v Švici, v Arosi« (nav. delo: 148). Poznejši rednejši angažmaji v Švici so Rodoška vodili, da se je tja preselil za stalno. Sogovorniku violinistu je Švica pomenila prvo pot v tujino. Čeprav je šolan violinist, konec 60. let v Sloveniji ni dobil službe. Po prihodu v Švico se je hitro vključil v razne ansamble in deloval tudi kot glasbenik, bodisi z violino ali harmoniko (Pogovor 5).

Glasbeniki so možnosti za igranje v Švici pridobili po neformalnih poteh, s pomočjo ustnega dogovarjanja ter poznanstev in ne na javno organiziranih avdicijah, čeprav so nekateri morali ob vključitvi v nov ansambel opraviti neke vrste avdicijo pred vodji ali pred celim ansamblom. Njihove poti v Švico so se odvijale s pomočjo družine in socialne mreže v izvorni državi. Mreženje je potekalo na podlagi socialnega kapitala, ki ga posamezniki ali skupine pridobijo zaradi vpetosti v trajnejše, deloma institucionalizirane mreže medsebojnega sodelovanja in pomoči (Gombač 2005: 31). Večina glasbenikov je omenjala, da so jim poti v tujino odpirali slovenski glasbeniki, ki so sami nastopali v tujini in predvsem prvo gostovanje v tujino je bilo vedno rezultat mreženja med sorojaki. Tudi na svojih prvih gostovanjih so glasbeniki vedno igrali v zasedbah, v katerih je igral vsaj en Slovenec; ta jih je vpeljal v skupino in glasbeniško življenje v novem okolju, nato pa so se glasbeniki sami začeli povezovati z drugimi glasbeniki in preseglji etnične povezave.

Novo možnosti za igranje so glasbeniki tako dobili v novih medsebojnih interakcijah »ne glede na izvor in vprašanja o tem, kdo kam pripada« (Kiwan in Meinhof 2011: 5). Mojim sogovornikom je poklic glasbenika nudil zeleno mobilnost, torej vstop v novo mobilno glasbeniško življenjsko obdobje. Ob tem, da so nastopali v tujini, pa so hkrati želeli ostati videni kot glasbeniki iz Slovenije, saj jim je to pomenilo pomemben del identitete, ki se je postavila ob bok poklicni, glasbeniški identiteti. Z vstopom v glasbene zasedbe zunaj slovenskih meja so vstopili v večnacionalne zasedbe in postali transnacionalni migranti. Ob tem so oblikovali simultano vključenost v več kot eno družbo, ustvarili raznolike vezi in se vse bolj povezovali onkraj meja lastnih držav (Vertovec 1999: 447).

<sup>119</sup> Berti Rodošek je bil zelo dejaven glasbenik, skladatelj in aranžer popularne glasbe, ki je kot profesionalni glasbenik nastopal po Sloveniji in tudi drugih jugoslovanskih republikah.

Glasbeniki so postali del transnacionalnega družbenega polja, se gibali med izvornim in novim okoljem, začeli živeti svoja življenja preko državnih meja, se vključevali v večetnične ansamble in se pogajali za mesta v novih glasbeniških večetničnih situacijah. Sogovornik klarinetist se je npr. vključil v ansambel, v katerem je igral še en Slovenec, ostali pa so bili Avstrijci. Kasneje se je ansamblu pridružil še trobentač (Pogovor 31). V večnacionalnem ansamblu, v katerem so bili tudi Slovenci, je deloval tudi sogovornik harmonikar. Eden od sogovornikov se je v smehu spominjal ene od svojih glasbenih zasedb, v katero se je vključil razmeroma kmalu po prihodu v Švico. S švicarskim glasbenikom sta igrala največ po kočah in podobnih lokalih v hribih in na smučiščih<sup>120</sup> in ustanovila Duo Mountain Brothers, »čepprav noben od naju ni bil iz hribov« (Pogovor 27). Slovenski glasbeniki so večinoma vstopali v stalne in večetnične zasedbe, znotraj tega pa so poiskali svoje osebno in glasbeno mesto. Predvsem jih je kot glasbenike začelo sprejemati tudi novo okolje, tako da je bil vsak korak lažji in bolj samozavesten. Sledili so »cilju in to je bil glasba« (Pogovor 5) ter s tem uresničevali željo, zaradi katere so odšli v tujino (Gombač 2005: 31).

## Kapitali mobilnosti slovenskih glasbenikov

Na odločitve glasbenikov, da so se podali na glasbeniško pot v tujino in se umestili v novo okolje je vplivalo tudi glasbeno izobraževanje kot specifična oblika kulturnega kapitala. Že njihove zgodnje učne izkušnje so imele pomembno vlogo pri vstopanju v novo glasbeno krajino. Glasbeniki, ki so se vključevali v ansamble popularne glasbe (ti so igrali širši repertoar popularne glasbe), so bili, če že ne formalno, pa vsaj neformalno glasbeno izobraženi.<sup>121</sup> Pretekle glasbene prakse, katerih nosilci so bili samouki, so se predvsem po letu 1950 spremenile in zaradi novih potreb trga so se samouki vse bolj umikali poklicnim ali polpoklicnim glasbenikom. Tudi večina mojih sogovornikov, dejavnih od 60. let naprej,

<sup>120</sup> Pot glasbenika se je nadaljevala s pridružitvijo avstrijskemu ansamblu Tiroler Jodler Express za obdobje treh let. V tem času so nastopali po celotni srednji Evropi. Nato se je pridružil ansamblu Die 6 Glantaler (tam je že igral en Slovenec) in z njim ostal do sredine 90. let. Zatem se je vrnil v Slovenijo in sedaj nastopa po Sloveniji ter celotni Evropi. (Pogovor 27)

<sup>121</sup> Notalnost in glasbena izobrazba, po besedah Jožeta Galiča, nista pogoj za uspešno pot glasbenikov: »Ne, niti ne poznam not, čeprav ustvarjam relativno zahtevno glasbo. Ampak saj jih tudi Slak in Avsenik nista poznala, pa sta postala zvezdnika.« (Mager 2015) Glasbeniki samouki so danes redki, kar je rezultat dobrega in dostopnega javnega, a tudi zasebnega glasbenega šolstva v Sloveniji, posledično je vse večja tudi splošna glasbena izobraženost. Poleg omenjenih glasbenikov sem v Švici spoznala še nekaj glasbenih samoukov (predvsem na diatonično harmoniko), rojenih v Švici slovenskim staršem, ki občasno igrajo tudi za manjše slovenske skupnosti. Harmoniko so se naučili igrati sami ali pa na podlagi družinskega ustnega izročila.

je bila glasbeno izobraženih, medtem ko je bilo samoukov med njimi le še malo. Nov način življenja, tehnični razvoj, ki je vplival tudi na razvoj zvočnih in vizualnih medijev, ter vse večje priseljevanje ljudi s podeželja v mesto so oblikovali novo poslušalstvo, ki je postajalo nove zahteve. Glasbeniki so bili vedno bolj profesionalni, tehnično izpopolnjeni. Ko so se z ansambli uveljavili, je postalo »igranje v ansamblu služba, ki jih preživlja« (Kumer 1978: 372). Uveljavljanje v domačem, slovenskem prostoru pa je pomenilo tudi odpiranje vrat v tujino. Prvo gostovanje v tujini so moji sogovorniki največkrat razumeli kot prestop v profesionalizacijo, saj je do odločitve za odhod v tujino marsikdo svoje glasbeno ustvarjanje dojemal kot dodatno dejavnost. »Za poklicno pot so se [glasbeniki] odločili, ker so dobili pogodbe za delo v tujini,« je o Celjskem instrumentalnem kvintetu zapisal Sivec (1998: 249), o Milanu Kržanu pa, da je »junija leta 1967 [...] odšel med poklicne glasbenike [...], imel pa je pogodbo za dvomesečno igranje v Švici« (nav. delo: 253).

Razumevanje ukvarjanja z glasbo je pri glasbenikih različno konceptualizirano: za pretežno akademsko ali drugače institucionalno šolane glasbenike prehod na profesionalno raven navadno pomeni trenutek, ko so zaključili šolanje in so s tem tudi formalno postali usposobljeni za poklic glasbenika, medtem ko je v popularni glasbi to trenutek, ko so se glasbeniki začeli v večji meri pojavljati v medijih in razpolagati z zvočnimi nosilci (Turino 2008: 25). Iz pripovedi in zapisov glasbenikov je zaznati, da je bila ena od ločnic tudi odhod v tujino, saj so takrat postali polno vpeti le v glasbeno življenje in je poklic profesionalnega izvajalca vsaj za nekaj časa postal njihov edini poklic. Igranje v ansamblih so nekateri glasbeniki nadaljevali po končanem visokem šolanju in namesto poklica akademskega glasbenika ali profesorja glasbe izbrali poklic glasbenika v polju popularne glasbe.

Glasbeniki, ki so prihajali v Švico, so v Sloveniji že dobili nekaj izkušenj z nastopanjem, večinoma pa so v Švico prihajali mladi na začetku svojih glasbenih poti. Formalno glasbeno šolanje za glasbeno nastopanje ni bilo pogoj, čeprav ga je večina glasbenikov imela, seveda pa so glasbeniki morali obvladati določena znanja, ki so jih usvojili v svojem izvornem okolju in so jih kasneje nadgrajevali. O svojih glasbenih začetkih je Robert Pešut - Magnifico, ki sicer formalno ni izobražen glasbenik, povedal:

[K]o sem privolil v sodelovanje, so mi povedali, da igrajo narodnozabavno glasbo. Bom že zvožil nekako z valčki in polkami, sem si dejal. V bend pa sem vstopil s kar precejšnjim cinizmom. A kmalu sem ugotovil, da narodnozabavna glasba ni tako preprosta, kot se zdi. Treba se je vživeti vanjo, zasvingane polke in valčki pa imajo zahteven ritem. (Horvat 2013)

Znanje, ki ga glasbeniki potrebujejo za izvajanje narodnozabavne glasbe, je v javnem diskurzu, marsikdaj pa tudi med amaterskimi glasbeniki, veljalo za nekaj, kar zna vsak glasbenik in se mu tega ni treba posebej priučiti. Glasbenih večšin za izvajanje te glasbe

pravzaprav tudi ni bilo mogoče pridobiti v okviru formalnega glasbenega izobraževanja. V Sloveniji je bilo institucionalno izobraževanje dolgo časa in predvsem v času šolanja mojih sogovornikov – ti so se šolali od začetka 70. pa do konca 80. let – usmerjeno v poučevanje umetnostne glasbe. Šolski učni program je bil v tem času v celotni Jugoslaviji strogo določen, vpet v pridobivanje znanj iz zahodnoevropske umetnostne glasbe in je le redko dopuščal izjeme. Na višjih stopnjah glasbenega izobraževanja je bilo kakršnokoli ukvarjanje z drugimi glasbenimi zvrstmi nezaželeno,<sup>122</sup> lahko celo prepovedano. Alfi Nipič je navedel razlog, zakaj ni zaključil srednje glasbene šole: »Ker so učitelji ugotovili, da pojem raje zabavno glasbo, pa mi je ravnatelj sporočil: 'Žal zabavnjakov ne bomo vzgajali, ker je to resna šola.' Zato sem moral v 3. letniku zapustiti to šolo« (Nipič 2007). Prav tako je Berti Rodošek, ki je igral v Veliki kavarni v Mariboru, dobil prepoved igranja, sicer bi bil izključen iz Srednje glasbene šole v Mariboru (2015: 26).<sup>123</sup> Z vse bolj razvijajočo se popularno glasbo po koncu 80. let se je sicer stroga delitev na t. i. resno in zabavno glasbo začela umikati in prepoved igranja v zasedbah popularne glasbe se je omilila, vendar je izvajanje popularnih zvrsti še vedno ostajalo nezaželeno, tudi nespoštovano in bilo podrejeno prvotnemu namenu institucionalnega izobraževanja v umetnostni glasbi. Popularne zvrsti so torej dolgo ostajale v domeni (le) domačega in zasebnega učenja, prakticiranja in izvajanja.

Moji sogovorniki so sicer vsi glasbeno izobraženi, vzporedno s formalnim glasbenim izobraževanjem pa so bili, večinoma v domačem kraju, vpeti v pevske zборе, sodelovali so pri kulturnih in družabnih prireditvah, ob lokalnih praznikih in že v najstniških letih ustanavljali ansamble z repertoarjem popularne, znotraj te tudi narodnozabavne glasbe. Slog, izvajalsko tehniko in repertoar narodnozabavne glasbe so torej spoznavali zunaj šole – preko družinske tradicije, lokalnih praks in ustnih učnih okolij. Znanje, ki so ga kasneje potrebovali pri vključevanju v tuje ansamble, je temeljilo predvsem na sposobnosti hitrega učenja pretežno narodnozabavnih skladb s posnetkov, torej po posluhu, in na sposobnosti hitrega vključevanja ter uigranosti z ostalimi glasbeniki v ansamblu. Domača in druga neformalna, neinstitucionalna izobraževanja so jih oblikovala v t. i. multiglasbenike (Hood 1960), ki so lahko z nadgrajenim glasbenim znanjem in poznavanjem širokega nabora popularne glasbe enostavno prehajali iz ene glasbene zvrsti v drugo in s tem postali tudi bolj zanimivi za glasbeni trg.

<sup>122</sup> Oddelek za jazz in zabavno glasbo je bil na srednješolski stopnji glasbenega izobraževanja ustanovljen leta 1992. (Konservatorij b. n. l.)

<sup>123</sup> Program srednjih glasbenih šol se je razširil po letu 1990, ko so začeli uvajati jazzovske oddelke, po letu 2000 pa tudi poučevanje ljudskih glasbil. Po letu 2010 posamezne nižje glasbene šole uvajajo tudi poučevanje popularne glasbe, ki jo posamezni učitelji uvajajo bolj kot drugi, npr., harmonikar Matej Kovačič: »Tam [na nižji glasbeni šoli] imam možnost približati učencem tudi tako imenovano uporabno harmonikarsko glasbo, vsečno ljudem. Tudi narodnozabavno, ki se je v nekaterih drugih šolah branijo, čeprav velja med Slovenci za zelo priljubljeno.« (Galič 2012b)

Eden od sogovornikov je bil že od zgodnjih let vključen v muziciranje na družinskih in lokalnih praznovanjih. Že kot osnovnošolec je igral v zasedbi, kjer se je priučil popularnega, predvsem narodnozabavnega repertoarja. To znanje mu je koristilo ob prvi avdiciji, ko se je kot 22-letnik želel pridružiti avstrijskemu ansamblu. Po opravljeni avdiciji je od ansambla prejel zvočno kaseto, po kateri se je moral naučiti njihov repertoar. Na moje vprašanje, ali ni dobil not, je odgovoril: »Nič not, [imel sem samo to,] kar sem imel doma, od Avsenika pa to« (Pogovor 31).<sup>124</sup> Glasbeniki so repertoar praviloma usvajali neposredno z zvočnih medijev.

Eden mojih sogovornikov se je ob učenju roga na nižji in srednji stopnji glasbenega izobraževanja sam naučil igranja na harmoniko: »Sam sem se naučil pa ata tud harmonko špila«, tako da se je od njega naučil tudi narodnozabavnega sloga (Pogovor 32). Prav tako se je drugi harmonikar ob učenju harmonike v glasbeni šoli kmalu vključil v različne glasbene dejavnosti v domačem kraju. Že kot osnovnošolec je začel nastopati na vaških veselicah, repertoarja pa se je včasih učil »prek [vinilnih] plošč, pa potem so se dobile note Avsenika« (Pogovor 27). Na ta način se je priučil tudi narodnozabavnega programa, ki ga je potem izpopolnjeval na nastopih. Violinist je že kot otrok spremljal očeta, ki je bil vaški godec na Tolminskem, in tako se je naučil repertoarja, načina igranja in improviziranja, kar mu je koristilo ob prihodu v Švico (Pogovor 5).

Moji sogovorniki so tako večžanrski glasbeniki, ki so se prilagodili določenemu kulturnemu in družbenemu okviru dogodka, na katerem so nastopali, hkrati pa so vedno znova izgrajevali tudi svoj položaj. Pred odhodom v tujino so se še dodatno potrudili za pridobitev novih znanj, da bi bili za nov prostor bolje glasbeno usposobljeni. Kot mi je povedal harmonikar, se je učil harmoniko v nižji glasbeni šoli v domačem kraju, na ljubljanski srednji glasbeni šoli se je izobraževal na teoretskem oddelku, nato pa se je preživljal z igranjem popularne glasbe v ljubljanskih hotelih. Dve leti pred odhodom v Švico se je začel spontano učiti narodnozabavni repertoar: »Še sam ne vem, zakaj pa še dobro, da sem ga potem znal« (Pogovor 4), saj je novo znanje lahko učinkovito uporabil ob prihodu v Švico.

V domačem kulturnem okolju so se glasbeniki priučili tudi načina nastopanja in drugih veščin, uporabnih za nastopanje v popularni in narodnozabavni glasbi. Med te veščine sodijo glasbena improvizacija, prilagojena izbrani glasbeni zvrsti in dani situaciji na dogodku, prav tako pa tudi gestikulacija, drža telesa, animiranje občinstva, vodenje glasbeno-zabavnih dogodkov, igranje med poslušalci, vzdrževanje vzdušja in dinamike poteka dogodka. Sogovorniki so mi opisovali, da dobro vedo, »kateri komad spravi ljudi na mize. So določeni komadi, ko veš, da jih gor spraviš pa da postanejo agresivni [...]».

---

<sup>124</sup> Natisnjene partiture Slavka Avsenika in Vilka Ovsenika so bile ene redkih notnih izdaj narodnozabavne glasbe, ki so izhajale in so bile dostopne v Sloveniji od 50. let naprej pa vse do konca tisočletja.

moraš pa ahtat [paziti], če to igraš v gostilni, pa preženeš ljudi« (Pogovor 32). Prav tako morajo izvajalci slediti aktualnemu repertoarju, da lahko zadostijo glasbenim željam poslušalcev in tako ostajajo zanimivi za tržišče: »Če enkrat ni v redu [repertoar], pol si gotov« (prav tam). Sogovornik je poudaril tudi pomen vsakega posameznega nastopa, saj reference o primernih glasbenikih za določene priložnosti ustno krožijo med tistimi, ki glasbenike najemajo, to pa posledično vpliva na nadaljevanje glasbenih poti posameznikov in zasedb.

Kulturni kapital glasbenikov je postal transkulturni kapital (Meinhof in Triandafyllidou 2006), razumljen kot poudarek »na strateški uporabi znanja, spretnosti in mrež, pridobljenih prek povezav z izvorno državo in kulturami« (nav. delo: 202). Gre za strateško orodje pri uveljavljanju v poklicu mobilnega glasbenika v novem okolju, prav priseljski kontekst pa lahko uporabljajo kot strategijo za doseganje širšega oz. kar množičnega poslušalstva. Moji sogovorniki so po prihodu v Švico svoje znanje (nenehno) izpopolnjevali, vendar ne le v okviru oberkrajnerske glasbe, ki so jo dobro obvladali, temveč tudi v drugih zvrsteh in repertoarjih. Nadgrajevali so tudi druge odrske veščine, da so ostajali atraktivni za poslušalce, konkurenčni na glasbenem trgu in zanimivi za pričakovanja naročnikov, ki so bila po besedah sogovornikov včasih celo prezahtevna.

Pri nastopanju je bilo poleg že omenjenih veščin odločilno obvladanje repertoarja, ki so ga glasbeniki lahko ponujali na švicarskih odrih. Na moje povpraševanje, kateri repertoar je bil zanimiv v času njihovega prihoda v Švico, sem navadno dobila odgovore, da so igrali »vse« ali pač »to, kar se je takrat poslušalo«. Moji sogovorniki so večinoma govorili o repertoarju »dvesto komadov«, ki so jih obvladali in ponujali za izvedbo: spominjali so se, da so do konca tisočletja igrali pretežno, včasih pa izključno oberkrajnerski program. Igrali so skladbe Ansambla bratov Avsenik in ansambla Boris Frank s svojimi Kranjci ter skladbe drugih slovenskih narodnozabavnih ansamblov. Poleg tega je imel vsak ansambel navadno tudi nekaj svojega, avtorskega repertoarja, napisanega v narodnozabavnem slogu. Slovenski glasbeniki so tako strateško izkoriščali transkulturni kapital oberkrajnerskega identifikatorja (Glick Schiller in Meinhof 2011: 33), ki so ga prevzeli kot glasbeniki iz izvorne regije te glasbene zvrsti, in bili s tem »živa« vez z njegovim izvorom.

## Mesto glasbenikov v švicarski družbi

V hitro rastoča bogata industrijska središča Švice je prihajala vabljen delovna sila predvsem iz dveh kategorij. V prvo so sodili visoko kvalificirani strokovnjaki in mednje bi lahko šteli tudi tiste vrhunsko usposobljene glasbenike s področja umetnostne glasbe,

ki so našli mesto v kateri od glasbenih inštitucij, npr. orkestrih in zborih z vrhunskim umetniškim statusom. Priseljenci iz druge kategorije so prihajali na začasno ali stalno delo in vstopali na trg dela z družbenega dna. Marsikdaj njihove kvalifikacije niso bile priznane, delali so v storitvenih panogah, opravljali nekvalificirana dela v javnih službah, predvsem dela, ki za domače prebivalstvo niso bila privlačna, zato so ostajala nezasedena in sčasoma postala znana kot »migrantska dela« (Gombač 2005: 30). Značilno za te poklice je bilo, da so bila dela težka, naporna, lahko tudi nevarna za zdravje. V to kategorijo delavcev je sodil tudi velik del slovenskih priseljenk in priseljencev: »Večino slovenskih izseljencev lahko uvrstimo v kategorijo delavskega razreda oz. malih kmetov, in zato so v kapitalističnih deželah, kamor so se preselili, živeli na spodnji lestvici družbene hierarhije« (Rogelj 2020).

Glasbeniki, ki sem jih obravnavala v raziskavi, so zasedali mesto nekje med prvimi in drugimi. V Švico niso odhajali kot vrhunski glasbeniki za delo v priznanih, nacionalnih in prestižnih ustanovah, prav tako tudi niso opravljali nizkih nekvalificiranih del. Delovali so v visoko kvalificirani dejavnosti, kar jim je zagotovilo spoštovanje med publiko in delodajalci ter ekonomsko stabilnost. Marsikdo se je do konca 90. let preživiljal le z igranjem, redki tudi kasneje.

Za slovenske priseljenke glasbenike sicer dober zaslužek pa je bil finančno sprejemljiv za delodajalce. Slovenski glasbeniki so bili za švicarski trg razmeroma ugodni, predvsem so bili mladi brez družin zanimivi za organizatorje, gostilničarje in druge delodajalce glasbenikov. Za ponujeno plačilo so tako imeli delodajalci pestro izbiro dobrih, celo vrhunskih glasbenikov, hkrati pa je zaslužek slovenskim glasbenikom, navajenih precej slabših plačil v Sloveniji, pomenil dober način preživetja. Glasbeniki, ki so »po definiciji subjektivni akterji« (Kiwan in Meinhof 2011: 4), so se – tudi zaradi slabšega ekonomskega položaja v izvorni državi – lahko prostovoljno odločali za mobilnost, ki jo je poklic omogočal. V Švico so prihajali s svojim, v domačem okolju pridobljenim znanjem in tudi s svojo etnično identiteto. S skupkom vseh teh dejavnikov so bili opolnomočeni za uspešno delovanje na novem glasbenem trgu. Glasbeniki so imeli značilnosti priseljenih s skupnim, slovenskim izvorom in delovali na način, da so se gibali med novim in izvornim okoljem ter uporabljali glasbene prakse obeh lokacij, tako izvorne kot okolja priselitve (Turino 2003: 59). Ob tem so bili priseljenki glasbeniki tudi kozmopolitski. Kot člani transnacionalne kulturne skupnosti so se povezovali s kulturno sorodnimi glasbeniki po svetu. Ob tem so se s svojim delovanjem povezovali z ljudmi, ki sicer niso bili povezani z njihovo izvorno lokacijo ali dediščino (nav. delo: 61–62), kot kozmopoliti pa so imeli možnost, da so enostavno prehajali iz lokalnega v translokalno ali transnacionalno okolje in se s svojim glasbenim delovanjem predstavljali drugim »lokalnim« prostorom v novih deželah, medtem ko so postali »doma« v svetu (Hannerz 2005).

## Prilagoditvene in preživetvene strategije slovenskih glasbenikov

»Kaj pa jezik, ali si znal nemško?« je bilo vprašanje, ki sem ga zastavila svojim sogovornikom. »Ne, čist nič ... Nisem znal nič nemšk, ampak sem se hitr navadil« (Pogovor 31). Podobno so mi odgovorili vsi sogovorniki, saj se pred odhodom v tujino niso sistematično učili nemščine, so se pa bili pripravljene hitro prilagoditi pri sporazumevanju. Ob prihodu v Švico jezik zanje ni predstavljal velike ovire; večinoma so jim pri prevajanju pomagali drugi slovenski glasbeniki v ansamblu, predvsem ko je šlo za sporazumevanje znotraj ansambla. Tuji jezik pa je bil pomemben tudi za sporazumevanje z občinstvom in velja za pomemben element, ki ga morajo glasbeniki obvladati. Moji sogovorniki so se tega učili od drugih glasbenikov, s posnemanjem, in ga nekateri zelo dobro usvojili, saj so k njihovi glasbeni dejavnosti v ansamblu sodile še druge dejavnosti, kot so vodenje dogodkov, animiranje med nastopi, vzpostavljanje stikov s posamezniki in posamezniki iz občinstva, kar so nekateri delodajalci izrecno zahtevali. Poleg standardne nemščine so se glasbeniki naučili tudi švicarska narečja ali vsaj nekaj tistih ključnih besed, ki so jih uporabljali kot eno od strategij zblížanja in navezovanja stika s poslušalci, kajti s tem so dosegli, da »te imajo takoj radi« (Pogovor 27).<sup>125</sup>

Jezikovna prilagoditev je bila pravzaprav pogoj za nadaljnjo glasbeno kariero, saj je bilo vstopanje na tuje glasbene trge za slovenske glasbenike privlačno tudi zaradi dobrega plačila, ekonomski vidik pa je bil zelo pomemben dejavnik, ki je opogumljal glasbenike za odhod v tujino. »Ko pa sem se vrnil iz vojske, sem želel zaslužiti. Odzval sem se na povabilo prijateljev, ki so imeli bend. Ponujeni honorar je bil za tiste čase kar visok« (Horvat 2013). Dober zaslužek, ki so ga slovenski glasbeniki dojemali tudi kot priznanje za svoje delovanje, je bil velik motivator pri odločitvi za odhod v tujino, pa čeprav je bila med nekaterimi akademskimi glasbeniki in predvsem izobraženci v urbanih okoljih narodnozabavna glasba, s katero so v tujini večinoma nastopali, stigmatizirana kot neprimerna (Galič 2012a). Glasbenik in publicist Jože Galič je v intervjuju povzel: »Ko so naši narodnozabavni ansambli odhajali na gostovanja v tujino in pogosto s sabo vzeli tudi profesionalne glasbenike iz orkestrrov, so se jim drugi orkestraši posmehovali. Ko pa so se čez pol leta v takratno jugoslovansko bedo vrnili v mercedesih, so mnenje spremenili« (Mager 2015).

Podobno izkušnjo je opisal tudi pianist in harmonikar Matej Kovačič, ki ga je po študiju na Akademiji za glasbo »kot harmonikarja potegnilo k poklicnemu igranju v tujini. Nekateri so rekli, da me bo pokvaril denar, ki ga je bilo v 80. letih prejšnjega stoletja na oni strani Alp res precej, seveda pa je bilo treba zanj trdo delati« (Galič 2012b). »Odkrito

<sup>125</sup> V francosko govorečem delu Švice so kljub neznanju francoščine slovenski glasbeniki prav tako uporabljali nekaj francoskih besed, sicer pa so za sporazumevanje z občinstvom tam uporabljali kar nemščino: »Kr' po nemšk povemo, pa sej tok pa že razumejo« (Pogovor 31).

lahko povem, da zaslužek ni bil slab. V enem mesecu smo zaslužili več kot bi doma kot strojni tehnik zaslužil vse leto. Tedaj so bili honorarji najmanj trikrat višji kot danes, tako zanimanje je bilo za našo glasbo« (Sivec 1998: 254), je o igranju v 70. letih v Švici, Nemčiji, Avstriji in Franciji povedal glasbenik Milan Križan. Med gostovanji v tujini je bila Švica za slovenske glasbenike dolga leta privlačna zaradi precejšnjih možnosti nastopanja in s tem možnosti razvoja avtorskega ustvarjanja in poustvarjanja, znana pa je bila tudi kot okolje, kjer so imeli »korekten odnos do glasbenikov, do našega dela« (Pogovor 32). K temu je sodilo tudi visoko plačilo in dobra plačilna kultura: »Niti enkrat se mi ni zgodilo, da ne bi dobil plačila, kot [je bilo] dogovorjeno, v vseh teh letih,« je povedal glasbenik, ki je konec 80. let odšel iz Slovenije, najprej v Avstrijo, nato pa v Švico, kjer je tudi ostal (prav tam).

»Vsi so hotli v Švico, tam je bil boljš dnar,« je povedal glasbenik (Pogovor 31), ki je svojo izjavo še podkrepil z navdušenjem nad zelo dobrim plačilom v 80. in 90. letih: »Tam je blo včasih kšefta [dela], ej, super je blo!« (Prav tam) Zaslužki v Švici so bili vedno precej višji kot v Sloveniji, bodisi še v času Jugoslavije bodisi kasneje, po osamosvojitvi Slovenije.<sup>126</sup> Zaslužek v Švici pa je bil tudi boljši kot v drugih državah, kjer so moji sogovorniki gostovali. Podobno Berti Rodošek v knjigi spominov navaja, da se je za gostovanje odločil zaradi dobrega zaslužka, saj je že ob prvem nastopu v Švici leta 1983 »toliko zaslužil, da sem lahko vplačal in naročil Zastavo 101« (Rodošek 2015: 169). Dober zaslužek je v knjigi Ivana Sivca omenil tudi harmonikar Mirko Polutnik: »Prvi mesec smo nastopali v Bielu v Švici. Ker je bil honorar zelo dober – mesečno smo zaslužili desetkrat več kot doma« (Sivec 1998: 249). Moj sogovornik, klavirist, se je prav tako spominjal, da je konec 70. let, ko je prišel v Švico, nekaj let igral le oberkrajnersko glasbo, šlagerje, nekatere jazzovske skladbe in popularne popevke, saj se je dalo včasih »od tega dobro živeti, danes ne« (Pogovor 33).

Glasbeniki so dobro plačilo razumeli kot priznanje svojemu poklicu in glasbi, ki so jo izvajali, kar je povezano tudi z razumevanjem ekonomije v naprednih industrijskih družbah. Tržna vrednost je namreč pogosto merilo tako kakovosti kot tudi kazalnik družbenega pomena. Dober honorar tako ni pomenil le plačilo za opravljeno storitev, temveč je bil tudi merilo kakovosti njihovega ustvarjalnega dela ter priznanje njihovega statusa in umetniške vrednosti. To je v migrantskem kontekstu velikega pomena, saj jim je dober zaslužek zagotavljal nadaljevanje delovanja, omogočal utrjevanje položaja v glasbeni krajini novega okolja in tudi prispeval h gradnji družbenega prestiža. Zaslužek je bil torej več kot le denarna nagrada za opravljeno delo, bil je pomemben zaradi vseh omenjenih simbolnih dimenzij.

<sup>126</sup> Z igranjem se je tudi v Sloveniji dalo dobro zaslužiti. Tako mi je npr. harmonikar pripovedoval, da je po končani srednji šoli dobil dobro službo v turizmu, ob tem pa je ob koncih tedna igral še v gostilni v okolici Ljubljane: »Zaslužil sem še za eno plačo, sem imel dve plači« (Pogovor 27). Kljub temu pa je bilo več priložnosti za še precej boljši zaslužek v tujini.

## Odločanje o izbiri glasbenih poti

Sodeč po dostopnih in zbranih podatkih je imela večina priseljenih glasbenikov s Švico dobre izkušnje, saj jim je v obdobju od 70. let pa do konca tisočletja nudila več možnosti igranja v primerjavi z Avstrijo in Nemčijo, ki sta bili zaradi geografske bližine za slovenske glasbenike sicer prav tako zelo privlačni destinaciji.<sup>127</sup> Pot v tujino je bila za glasbenike največkrat mladostna želja po novih izkušnjah in spoznavanju novih okolij. »V mladosti pa so bile to zagotovo moje uresničene sanje in vsekakor najbolj zanimiv del mojega življenja, kar bi privoščil vsakemu glasbeniku,« je začetek svoje glasbene poti v tujino opisal glasbenik, etnomuzikolog, danes zaposlen kot glasbeni pedagog (Petek 2018).

Švica je za večino glasbenikov, s katerimi sem se pogovarjala, pomenila nadaljevanje glasbenih poti po Avstriji in Nemčiji. Ob tem so imeli državni prostori tudi svoje specifične: tako je npr. sosednja Avstrija, kjer »so ble sam fešte pa šotori« (Pogovor 34), najemala glasbenike in ansamble predvsem za praznične dni in veselice, medtem ko so bili v Švici od 70. do konca 90. let aktualni vsakodnevni nastopi v lokalih in restavracijah z živo glasbo. Po besedah enega od glasbenikov so bili »lokali z živo glasbo švicarska posebnost« (Pogovor 31). Tovrstni lokali so bili pogosto na prestižnih lokacijah, kot npr. pivnica Bierhalle Wolf, ki je ljubitelje oberkrajnerske glasbe desetletja vabila v staro mestno jedro Züricha, v »eno najbolj živahnih mestnih četrti na svetu [...], kjer je tipična publika Wolfa obarvana oberkrajnersko« (Hauser 1980: 11) in v kateri so gostovali številni slovenski glasbeniki, tudi nekateri moji sogovorniki.

Eden od sogovornikov se je spominjal približno tridesetih lokalov, predvsem restavracij z živo glasbo, v katerih so gostovali slovenski glasbeniki (Pogovor 31). Tudi drugi sogovornik se je spominjal, da je bilo sredi 80. let okoli trideset lokalov, v katerih so nastopali (Pogovor 27). Nastopanje v lokalih je bilo zelo priljubljeno med slovenskimi glasbeniki, saj so jim za obdobja, ko so jih najeli kot gostujoče glasbenike, nudili dobre pogoje: »Marca nekega leta smo z ansamblom dobili enomesečni angažma v Švici, v Arosi. [...] Igrali smo od 19. do 22. ure« (Rodošek 2015: 148). Za nekajurni delovnik so jim nudili plačilo, prenočišče s hrano in zavarovanje. Sogovornik harmonikar se je spominjal, da je s prvim ansamblom igral po vsem nemško govorečem območju in imel več kot dvesto koncertov letno, izvajali pa so pretežno oberkrajnerski repertoar. Znotraj ansamblov

<sup>127</sup> V času Jugoslavije so nekateri moji sogovorniki gostovali tudi na hrvaški obali, ki je imela od 60. let naprej raznoliko glasbeno ponudbo, usmerjeno predvsem v povpraševanje turistov z nemškega govornega področja. Ti so bili tudi poslušalci in ljubitelji slovenske narodnozabavne glasbe in drugega popularnoglasbenega repertoarja. Za druge jugoslovanske republike izvajalci slovenske narodnozabavne glasbe niso bili zanimivi in zato od tam tudi niso dobivali vabil za gostovanja.

so spleтали dobre medsebojne vezi in »bili kot bratje«, kar je bil pogoj za dobro glasbeno sodelovanje, obenem pa tudi velika spodbuda za nadaljevanje glasbene poti (Pogovor 32).

V Švico so vsi moji sogovorniki prišli mladi, v starosti od 19 do 27 let. Odločitev za odhod je bila vedno individualna, nikoli ni bila to odločitev ali pritisk družine, kar je sicer značilno za ekonomske migracije, ko je preselitev pogosto rezultat odločitve širšega kroga ljudi. Vendar odločitev glasbenikov za gostovanja v Švici le ni bila skok v neznano, saj so tam že imeli povezave, prav tako so vedeli, kako delujejo glasbeniške mreže, utemeljene na konceptu »socialne mobilnosti« (Gombač 2005: 30). Informacije o glasbenih dejavnostih v Švici so pridobili že predhodno od tistih, ki so migrirali pred njimi, nekateri so bili seznanjeni z migracijo na podlagi izkušenj prednikov ali drugih družinskih članov. Za odhod v Švico pa je bila pri mojih sogovornikih odločilna predvsem mladostna radovednost in želja po nabiranju novih znanj, tako da je zanje pot predstavljala izziv in pustolovščino. Za odhod so se odločali po tehtnem premisleku, čemur je sledilo zamišljanje in pripravlanje na to dejanje, nenazadnje tudi vključevanje v nadnacionalne mreže podpore (Krüger in Trandafoiu 2014: 17).

Klavirist, ki je v Švico sledil na roko napisanemu oglasu v ljubljanskem hotelu, se je kot 26-letni glasbenik želel preizkusiti v tujini in Švica je bila takrat edina tuja država, ki si jo je predstavljal kot možen prostor preselitve.<sup>128</sup> S Švicarji se je že ob prihodu počutil najbolje. Tudi sogovornik harmonikar se je že ob prihodu navdušil nad Švico: »Jaz sem kar strmel od navdušenja. Vse: organizacija, prostori, publika« (Pogovor 32). Glasbenik iz Ljubljane se je v 80. letih odzval na povabilo v Švico, saj je, kot je povedal, od prijateljev slišal, da so v Švici pogoji za glasbenike boljši kot v drugih državah. Najprej se je prijavil na glasbeno agencijo Schweizerische Fach und Vermittlungstelle für Musikerinnen und Musiker (Švicarska strokovna in posreovalna agencija za glasbenice in glasbenike),<sup>129</sup> od njih pridobil delovno dovoljenje in začel igrati po Švici. Tudi večina drugih mojih sogovornikov se je ob igranju v Švici včlanila v glasbene agencije, saj so od njih dobivali priložnosti za nastope in imeli možnost urejanja raznih birokratskih zadev (Pogovor 27).<sup>130</sup>

Od 70. let naprej je bilo v Švici veliko povpraševanje po glasbenikih, ki so igrali narodnozabavno glasbo in drug repertoar tedaj popularne glasbe. Švica je od sredine 20. stoletja naprej doživljala izjemen gospodarski razcvet in s tem tudi visoke finančne zmogljivosti, ki so se med drugim odražale v spremembah življenjskega sloga. Rast potrošniške kulture

<sup>128</sup> Pred tem je zavrnil povabilo na gostovanje v Grčiji, ker se mu ni zdelo dovolj privlačna. Prav tako ni želel na gostovanje v Nemčijo, saj o Nemcih ni imel pozitivnega mnenja. (Pogovor 4)

<sup>129</sup> Agencija ima sedež v Bernu, kjer deluje že od leta 1934 ter posreduje podatke o glasbenikih in ansamblih na državni in meddržavni ravni. Od leta 2015 se imenuje Schweizerische Fachstelle für Musik GmbH.

<sup>130</sup> Glasbeniki še vedno nastopajo s posredovanjem glasbenih agencij, kot sta npr. Pakt Entertainment AG, Armuzz, Artisten und Musikzentrale R. Schuerman.

in povečan pomen družabnega življenja sta vplivala tudi na gostinsko ponudbo. Restavracije in številni drugi lokali so začeli ponujati dodatne oblike zabave in posebej priljubljena je bila živa glasba. Nekateri lokali so jo imeli občasno, drugi pa celo vsak dan oz. vse dni, ko so bili odprti, kar je kazalo na njihov statusni simbol in strategijo za privabljanje gostov. Ob tem so ansambli spremljali še razne praznične dogodke v vaseh in mestih, priljubljene pa so bile tudi plesne zabave ob koncih tedna. »Plesna glasba je bila takrat le z živo glasbo« (Nickl 2009: 447) in v Švici je nastopalo »na stotine skupin in orkestrrov, ki so igrali na nešteti plesiščih in v nočnih klubih« (prav tam). Glasbeniki so torej imeli možnost nastopanja vsak dan.<sup>131</sup>

V velikem povpraševanju po glasbenikih so bili Slovenci zelo zaželeni, saj so bili, po besedah mojih sogovornikov, glasbeno dobro izšolani, večji različnih glasbenih repertoarjev, prilagodljivi, prav tako so se hitro naučili repertoar, po katerem je bilo povpraševanje na trgu. Slovenski glasbeniki so bili znani po tem, da so se hitro socialno prilagodili, naučili so se jezika skupaj z narečnimi posebnostmi in hitro usvojili kulturne navade, ki jih je od njih kot glasbenikov okolje zahtevalo. Predvsem pa so bili Slovenci v obdobju, ko je bil priljubljen oberkrajnerski program, tj. od konca 60. do srede 90. let, kot »izvorni« ustvarjalci tega programa še posebej iskani, celo nujni, predvsem za večje koncerte z oberkrajnersko glasbo. Kot je o kritičnem sprejemanju glasbe med poslušalci v diaspori zapisal Slobin, je značilno, da

poslušalci natančno vedo, kateri majhen glasbeni element ni čisto pravi, kateri pevec je res dober, katera pesem je resnično to [kar mora ali bi morala biti]. In kar je še pomembneje, [poslušalci in glasbeniki] vedo, kateri izvajalci, slogi in pesmi so pravi [ki odražajo pravo interpretacijo v izvorni deželi in v novem okolju] med 'tukaj' in 'tam' (Slobin 1994: 345).

Slovenski glasbeniki naj bi bili, po besedah mojih sogovornikov, zaželeni predvsem, ker so bili boljši za izvajanje oberkrajnerskega glasbenega repertoarja, predvsem v primerjavi z avstrijskimi glasbeniki, s katerimi so največ sodelovali in imeli najbolj podoben način igranja ter repertoar: »Slovinc so bli boljši od Avstrijcev ... Narodno musko boš takoj slišal, al jo Slovenc igra al Avstrijc,« je povedal sogovornik, ob tem pa še dodal, da so bili Slovenci bolj muzikalni, Avstrijci pa tehnično bolj dovršeni (Pogovor 31). Znani slovenski glasbenik Alfi Nipič je v intervjuju povedal, da v Avstriji »spoštujejo Oberkreinerje, ker to zvrst glasbe [Slovinci] igramo bolje in bolj originalno kot Avstrijci« (2007). Nepogrešljivost slovenskih glasbenikov v dobrih ansamblih popularne oberkrajnerske glasbe v širšem alpskem prostoru je opisal še Matej Kovačič; vrsto let je bil član avstrijske skupine Die Keiserwälder Musketiere, ki je veliko nastopala tudi v Švici: »Že dolga leta

<sup>131</sup> Takratno živahno vsakodnevno življenje glasbenikov opisujejo številni takrat delujoči glasbeniki, kot npr. v Švici zelo znan saksofonist Pepe Leinhard, ki je zapisal, da je v 70. letih s svojim ansamblom Pepe Leinhard Band nastopal 330 dni v letu (Nickl 2009: 448).

velja, da mora imeti vsak avstrijski ansambel, ki želi nekaj veljati, v svoji zasedbi tudi Slovenca« (Galič 2012b). Podobno je v intervjuju povedal tudi Robert Pešut - Magnifico: »Gre sicer za alpski slog muziciranja, ampak Slovenci imajo v sebi ravno toliko južnjaškega temperamenta, da zazveni na neki toplem način. Avstrijci, Nemci in Švicarji se zelo trudijo, da bi nas posnemali, a jim ne uspeva najbolje« (Horvat 2013).

Slovenci so po besedah sogovornikov tudi dobri animatorji, kar je bil prav tako pogoj za dobre nastope. V tem obdobju se je med delodajalci, tj. med lastniki lokalov, ki so najemali glasbenike, uveljavilo mnenje o slovenskih glasbenikih kot večjih svojega poklica, s čimer se je v nemško govorečem prostoru povečevalo povpraševanje po njihovem igranju. »Ja, mi smo bli dobro razprodani« (Pogovor 32), se je sogovornik spominjal, kako intenzivno so nastopali.

## Izzivi potujočih glasbenikov

Dobra plačilna kultura in dober zaslužek, dobri pogoji za nastopanje, sprejetost v novem okolju in spoštovanost poklica so bili dejavniki, ki so bili večini dovolj pomembni in privlačni za nastopanja ter da so v švicarskem okolju nazadnje celo ostali. Seveda pa so omenjene pozitivne dejavnike spremljali tudi negativni. Svoja gostovanja v tujini so glasbeniki opisovali kot zelo obvezujoča in naporna, ob čemer velja upoštevati dejstvo, da so delali po pogodbah in so bili na stalni preizkušnji, ali bodo dobili naslednji »špil« in pod kakšnimi pogoji. Ob spominih na zlato dobo oberkrajnerske glasbe je bil negativni dejavnik fizični napor in številne obveznosti, ki so spremljali poti glasbenikov: »Trenutno si ne predstavljam, da bi s takim tempom kot takrat menjaval odre in kraje, hkrati pa bil v enem kosu zdoma tudi do štiri mesece in pol [...]. Z leti to počasi postane preveč naporno« (Petek 2018).

Berti Rodošek, ki se je v 80. letih preselil v Švico in se preživljal kot pianist v barih in restavracijah, je svoje delo povzel z besedami: »Seveda sem prevzemal aganzmane v bolj oddaljenih krajih, od koder nisem mogel vsak večer domov. To se je vleklo vse do leta 1987. Potem sem si pa končno dejal, da je to cigansko življenje in da tako ne bom več nadaljeval« (Rodošek 2015: 160). Opisal je veselje ob tem, ko je dobil službo učitelja klavirja in ni bil več vezan na vsakodnevno večerno obveznost. Glasbenike so pogosto najemali za določeno obdobje. »Ja, takrat sem bil v enem lokalu, tko za en mesec, pa potem sem šel v drug kraj« (Pogovor 4), mi je o svoji o dolgoletni glasbeni poti po Švici pripovedoval klavirist. Od konca 70. let, ko je prišel v Švico, je približno deset let igral kot najet glasbenik v restavracijah z živo glasbo in tako krožil med različnimi švicarskimi kraji. Lokali so ga zaposlili za igranje, v pogodbo o delu pa sta bila vedno vključena tudi bivanje

in prehrana. Sčasoma mu je tak način življenja postal prenaporen in se je ustalil v manjšem kraju v bližini Züricha. Veliko breme lahko predstavljajo tudi velike razdalje, ki jih potujoči glasbeniki opravljajo za nastope: »Enkrat sem naredu pet tisoč kilometrov zaradi enga špila ... Ja, tko je blo ... Finančno se je dobr izšlo, pa sem šel,« je razložil sogovornik, ki se je odpeljal na sever Evrope in se vrnil v Ljubljano (Pogovor 27). Pripovedoval mi je tudi o primeru, ko je v Ljubljani igral vso noč, naslednji dan popoldne pa že imel nastop v osrednji Švici; za prevoz si je najel voznika, da je lahko med potjo spal in nato razmeroma spočit igral na poroki (prav tam).

V knjigi Ivana Sivca najdemo nekaj zapisov o negativnih situacijah v tujini, kot je bila izkušnja glasbenika Mirka Polutnika:

Lastnik lokala nas je gledal izredno grdo, češ da smo lenuhi in da nas bo takoj odpustil, če bomo igrali tako malo. Pokazal nam je na uro, neka Hrvatica pa nam je prevedla, da smo kot muzikanti najeti za pet ur na dan, da moramo igrati nepretrgoma od dvajsetih zvečer do enih zjutraj. To je bilo za nas tako naporno, da sem sam v treh mesecih shujšal za trinajst kilogramov. Lastnik lokala nam je tudi naročil, da se moramo takoj naučiti večino njihove popularne glasbe, od domače do šlagerjev. To smo tudi storili. Tako smo dopoldne vadili, zvečer pa nastopali. Bilo je res dokaj naporno. (Sivec 1998: 249)

Napornega in nočnega igranja, ki so ga posamezni moji sogovorniki primerjali tudi s težaškim fizičnim delom, nekateri niso mogli več združevati z opravljanjem dnevnega poklica, npr. s poučevanjem, delom v glasbenih trgovinah ali pa drugih neglasbenih poklicih. Kot mi je povedal akademski glasbenik, je sčasoma opustil večerno igranje na prireditvah, npr. veselicah in festivalih, saj je tovrstno nastopanje postalo nezdržljivo s preostalim delom, ki ga opravlja kot glasbenik: dela namreč tudi kot učitelj, zborovodja, vodja orkestra in organizator koncertov (Pogovor 34).

Sogovorniki so do preloma tisočletja, ko so prihajali v Švico in tam tudi pretežno živeli, igrali (skoraj) vsak dan, predvsem v primeru, da so imeli pogodbe z lokali, ki so nudili vsakodnevno živo glasbo. Včasih so imeli tudi po tri nastope na dan, največkrat je bilo to ob nedeljah, ko je bil prvi nastop na dopoldanski nedeljski veselici Frühshoppen (v pomenu dopoldanski glasbeni nastop ob pijači), ki poteka največkrat od 10. do 14. ure. Nato so imeli nastope na popoldanskih veselicah in še ob večerih, ko so igrali v lokalnih ob večerji ter na plesu po večerji.

Igranje pa ni bilo naporno le zaradi vsakodnevnih angažmajev, temveč so glasbeniki velikokrat gostovali tudi v drugi državi in tako odhajali iz Švice na gostovanja v druge, turistične destinacije. »Iz Švice smo šli v Kanado ... Igrali smo na Majorki ... Enkrat smo šli na ladjo« (Pogovor 31; Pogovor 32). Torej je igranje v Švici moje sogovornike vodilo tudi na potovanja zunaj Švice, na potovanja, ki jih organizirajo švicarske (ali celo nemške in avstrijske) turistične agencije za švicarske in druge goste. Agencije so glasbo

na turističnih potovanjih ponujale kot dodatno zanimivost, denimo na križarjenjih – današnjem »paradigmatičnem primeru globalizacije« (Krüger in Trandafioiu 2014: 10) –, ki so od srede 70. let naprej pridobila na priljubljenosti in potnikom ponujajo »mobilno cono udobja« (Cashman in Hayward 2014: 101) in kjer glasbeni nastopi pomenijo pomemben integralni del ponujenega turističnega produkta<sup>132</sup> (nav. delo: 101–115).

Glasbeniki, ki sicer delujejo na domačem, švicarskem prizorišču, z gostovanji zunaj Švice na zemljevid svojega delovanja vpišejo nove destinacije in vzpostavljajo povezave z novimi kraji. Za glasbenike pomenijo ti angažmaji novo izkušnjo, priznanje in primerno plačilo za njihovo siceršnje delovanje, hkrati pa omogočajo kopičenje finančnega, socialnega in kulturnega kapitala (Carl 2014), ki ga ob novi priložnosti lahko spet uporabijo. Ob tem glasbeniki soustvarjajo izkušnjo novega kraja in kulture, kar razkriva tudi ekonomsko razsežnost turizma ter glasbeno in kulturno adaptacijo, ki se umika predstavitvi in spoznavanju »avtentičnosti« in izvirni kulturi kraja počitnikovanja. Oberkrajnerska glasba, ki je sicer razumljena kot alpska, je tako tudi ob morskem vzdušju sredstvo za ustvarjanje ugodnega, domačega doživetja in občutka pobega iz vsakdanjosti. To doživetje pa je zasnovano tržno ter usmerjeno v večjo konzumacijo na ladijskih krovih in v obmorskih lokalih, kjer je najpomembnejše prav ustvarjanje situacijskega vzdušja ali z besedami sogovornika: »[T]i animiraš ljudi, da pijejo. Če cale [nem. Zahlung – plačilo] ne štima, je muska zanič« (Pogovor 32).

---

<sup>132</sup> Nekaterne turistične agencije ponujajo različna glasbena potovanja (Musikreisen), med njimi tudi potovanja, tematsko posvečena različnim glasbenim zvrstem. Nekatera so posvečena potovanjem z ljudsko glasbo (Volksmusik-Resien), nekatera različnim zvrstem popularne glasbe, npr. z narodnozabavno glasbo (Volkstümliche-Flusskreuzfahrt), ali s šlagerji, jazzom, popom (Schlager Reisen, Jazz on Board, Jazz Kreuzfahrten, Music-Cruise, Rock and Blues Crusie). Nekateri od mojih sogovornikov so v okviru švicarskih agencij gostovali tudi na omenjenih potovanjih. Slovenski glasbeniki so z glasbenim repertoarjem, ki so ga igrali v Švici, med drugim nastopali na Majorki, ki je za Švicarje priljubljena turistična destinacija in kjer raznolika glasba predstavlja pomemben del dopustniške izkušnje »estetiziranega sveta« (Bauman 1996: 29–30).

# NA PRESEČIŠČIH KULTUR PO LETU 1991

## Spremembe glasbenih poti skozi čas

Polka »težko diha, vendar ne želi umreti« (Dolgan 2006: 19), je zapisal Bob Dolgan v knjigi, v kateri je opisal življenje ameriške glasbene legende slovenskih korenin, »kralja polke« Franka Yankovicha. Sčasoma so se »harmonikarji naučili igrati klaviature in rock and roll, kar je nujnost, če želijo preživeti z mlajšo generacijo« (prav tam). Tako kot v ZDA se tudi drugod glasbene zvrsti menjajo, saj nova publika zahteva svojo glasbo. Moji sogovorniki so se spominjali zlate dobe oberkrajnerske glasbe, ki pa se je v zadnjem desetletju 20. stoletja – tudi v Švici – začela umikati. O najslavnejšem narodnozabavnem ansamblu, Ansamblu bratov Avsenik, je Hartwig Reitmann leta 1990 zapisal: »Včasih je 'Oberkrainger' [Ansambl bratov Avsenik] potoval približno 300 dni na leto, danes pa le polovico manj« (1990: 275).

Povpraševanje po vedno novem, modnem repertoarju je v ozadje potiskalo skladbe, ki so vrsto let spremljale slovenske glasbenike v Švici in zaradi katerih so bili ti še posebno zaželeni. Leta 2014 mi je glasbenik, ki je takrat že več kot trideset let potoval pretežno med Švico in Slovenijo, opisal, kako so glasbeniki doživljali začetek sprememb v repertoarju in upad širšega zanimanja za tovrstno glasbo: »Ene petnajst let nazaj [okoli leta 2000] se je že zelo čutil, pol je pa blo vsak let [manj povabil], manj jih je zanimal« (Pogovor 31). Glasbenike so najemali le še izjemoma: »Če igramo na frušop [nem. der Frühschoppen], tam še, drugje pa ne« (prav tam). Tudi drugi glasbeniki so pripovedovali, da so že v 90. letih oberkrajnerji postajali manj popularni. »Tud cela generacija se je zamenala pa tist, ki so že takrat to oboževal, se je vidl, da so zarad narodne [narodnozabavne] muzke pršli ... Ni blo folka več, te, ke so prej hodil, [zaradi starosti] niso več mogl, ta mladina, ta pa ne pride« (Pogovor 32), je glasbenik opisal razmerja in tudi

to, kako se je začel spreminjati repertoar: »Razmerje je bilo 3 : 1. Vsakmu tretjemu šlager[ju] in volkštümniĝeslager [nem. der volkstümliche Schlager – narodnozabavni šlager] je sledil en oberkrajn. Oberkrajner je v Švici umrl« (prav tam).

Glasbeniki so bili vedno bolj primorani igrati drug repertoar, poleg tega so se priučili tudi novih glasbil. »Zdaj igram več bobne, k zdej se več zabavne muske igra. [Za] narodne [narodnozabavne] je zlo, zlo mal povpraševanja« (Pogovor 31), je povedal glasbenik, ki je prej v ansamblu igral pretežno klarinet, zdaj pa igra večinoma tolkala. Popularnost oberkrajnerske glasbe je s prihodom novih glasbenih zvrsti, ki so ugajale širšemu občinstvu, začela upadati. Prav tako so se v družabnem življenju zamenjale generacije poslušalcev: mlajše generacije so na družabnih dogodkih zahtevale svojo, novo glasbo, ob tem pa se je začel uveljavljati tudi vse bolj priljubljen najem didžejev, ki so se sicer začeli pojavljati že od 70. let naprej in so postali z razvojem diskotek vedno bolj popularni (Peel 2014).

Ansambli, ki so v 60. letih izvajali pretežno popevke, so zaradi naraščajoče priljubljenosti diskotek v 70. in 80. letih postajali vse manj atraktivni za družabne dogodke. V švicarskem prostoru se je

razcvet plesne in zabavne glasbe [orig. die Unterhaltungsmusik] v klubih in plesnih dvoranah, ki se je ponovno pojavil po drugi svetovni vojni, v začetku 80. let prejšnjega stoletja dokončno končal. Nove diskoteke, ki so se pojavile, so temeljile na glasbi iz 'konzerve' [glasba z nosilcev zvoka], kar je iz javnih plesnih dvoran še bolj izpodrinilo živo glasbo. Glasbenikom popularne glasbe so ostali le še zasebni plesi in slavnostne prireditve (Nickl 2009: 448).

Podobno je pojasnil tudi slovenski glasbenik, ki je od konca 60. let igral v ansamblih, ki so izvajali takratno popularno glasbo, kot so swing, jazz v plesni obliki, nemški in avstrijski šlager, pop, narodnozabavna glasba: »Diskoteke so vse uničle. Nas so ubile diskoteke« (Pogovor 5). Vzpon didžejevstva in diskotek kot prostora za ples in druženje je vse bolj prevzemal vlogo glasbenikov v glasbenopopularnih zvrsteh in vodil k vse manjšemu povpraševanju glasbenikov, tudi oberkrajnerskih: »To je: kšefte [delo, posel] nam [je] pobral« (Pogovor 32). Tehnični razvoj nosilcev zvoka, ki so ga nasledili računalniki in vnos novih tehničnih pripomočkov v glasbo, je prisilil glasbenike k večjemu finančnemu vložku za nakup nove opreme,<sup>133</sup> kajti spremembe so vplivale tudi na drugačno glasbeno spremljavo, predvsem z vključevanjem sintesajzerja. Vse bolj se je uveljavljala oblika t. i. one man banda, ki je s pomočjo računalniške opreme lahko nadomeščala prejšnje veččlanske zasedbe. Zahteve poslušalcev so vodile k novostim in s tem tudi odločitvam

<sup>133</sup> Glasbeniki so mi pripovedovali o finančni vrednosti tehnične opreme, ki jo nosijo s seboj na nastope: »Jaz imam za ene par deset jurjev opreme« (Pogovor 27), za celoten ansambel pa lahko znaša oprema tudi do 100.000 EUR (Pogovor 31).

delodajalcev, ki so najemali glasbenike. Hkrati so glasbeniki, ki so se v 80. in 90. letih lahko preživljali le z izvajanjem oberkrajnerskega programa, približno v drugi polovici 90. let začeli izvajati tudi sodoben glasbeni repertoar, ki je s popularizacijo novih glasbenih zvrsti začel prevladovati na plesiščih in v drugih prostorih druženja.

## Vzhodnoevropski politični dogodki in glasbeni trg v Švici

Ob razvoju popularne glasbe, ki so jo pogojevale nove glasbene zvrsti, nove oblike nastopanja in menjava generacij, so pozna 80. in zgodnja 90. leta prinesla tudi velike politične in državne spremembe v Evropi, in sicer padec berlinskega zidu, odpiranje državnih meja v Vzhodni Evropi, globalizacijo in spoznavanje novih svetov. Slovenski glasbeniki so bili kot državljani Jugoslavije do 90. let edini s političnega vzhodnega dela Evrope, ki so lahko gostovali, delovali in se prosto gibali v Evropi ter se nato prosto vračali v Slovenijo oz. Jugoslavijo.

Z odprtjem meja vzhodnoevropskega prostora po letu 1989 so se bistveno povečali prihodi šolanih in visokokvalificiranih glasbenic in glasbenikov iz drugih držav, npr. iz Češke, Slovaške, Poljske, nekdanje Nemške demokratične republike. Prihajali so s tistimi glasbenimi praksami, s katerimi so imeli možnost nastopanja v švicarskem kulturnem prostoru. Slovenski glasbeniki so imeli torej vedno manj možnosti, da bi lahko preživeli le z igranjem oberkrajnerske glasbe in zanimanje zanje se je zmanjševalo z vedno večjim prihodom konkurenčnih glasbenic in glasbenikov iz Vzhodne Evrope. Poleg tega je imel njihov prihod velik vpliv na oblikovanje cen za glasbeniške storitve. »Prej smo imeli sto do sto petdeset koncertov na leto, zdaj jih imamo petdeset« (Pogovor 31), mi je povedal sogovornik, potujoči klarinetist, ki živi med Slovenijo in Švico.

Spremenil se je tudi časovni okvir glasbenih nastopov. Po pripovedovanju sogovornikov so se v zadnjih desetletjih 20. stoletja načrti za nastope oblikovali po vnaprej pripravljenih letnih programih. Ta praksa se je kasneje precej spremenila: glasba in glasbena zasedba nista imeli več tako vidne vloge na skupnih praznovanjih kot prej, kar je korenito spremenilo položaj glasbenikov, tudi mojih sogovornikov: »Nas pokličejo zadnji hip ... Muska je ta zadnja [stvar], majo že vse [organizirano za praznovanje], pol pa še muskontarje pokličejo« (Pogovor 31).

Glasbeniki lahko zaradi ekonomskih, migracijskih, geografskih, jezikovnih sprememb vedno znova prilagajajo svojo glasbeno govorico in v vsakem (novem) okolju ali časovnem okviru vzpostavljajo nove recipročne odnose, ki so nujni za izpolnjevanje njihove poklicne poti. Nekateri slovenski glasbeniki so si tako v času velikih sprememb

na glasbenem trgu poiskali dodaten vir za preživetje, samo igranje pa je ostalo le še kot priložnostna dejavnost. Veliko se jih je usmerilo v pedagoško dejavnost in nekateri so se znotraj glasbenih poklicev dodatno izobrazili. Tako se je eden od glasbenikov izpopolnil in izšolal za orglarja in dirigenta, drugi svojo nadaljnjo kariero oblikuje s poučevanjem glasbe, trgovinsko dejavnostjo, izposojevalnico glasbil in glasbeno agencijo; nova poklicna usmeritev enega od sogovornikov pa zajema tudi delo na področju socialnega varstva in sindikalne dejavnosti. Posamezniki so se preusmerili tudi v druge, neglasbene poklice, tisti, ki so ostali v glasbeni dejavnosti in so se še naprej želeli preživljati z nastopi, pa so začeli izvajati še druge glasbene zvrsti ali, kot je z grenkobo dodal moj sogovornik: »[J]im je vseeno, kaj igramo, važno, da je nekaj« (Pogovor 32).

## Prostor med dvema svetovoma: pot do novega doma

V vseh glasbenih zvrsteh je glasbeni poklic pogosto pogojen z mobilnostjo, ta pa postavlja glasbenike v transnacionalni družbeni prostor (Peres de Silva 2022), znotraj katerega se lahko spletajo pestra povezovalna omrežja različnih vrst. Še več, povezave se ne odvijajo le v komunikaciji med izvorno državo in državo gostiteljico (Glick Schiller in Meinhof 2011: 33), pač pa lahko mobilnost glasbenikov vodi tudi v preselitev v novo okolje, kar pa pomeni redefinicijo posameznika tako v odnosu do novega kot do izvirnega okolja. Pri sogovornikih me je zanimalo, kako so se odločali glede okolja za nadaljevanje svoje glasbene in življenjske poti, kaj je bil povod in motivacija, da so se odločili razširiti prostor glasbenega delovanja in kaj se je potem zgodilo z njihovim razumevanjem pripadnosti prostoru, torej pripadnosti izvornemu in novemu okolju bivanja.

Moji sogovorniki se za preselitev niso odločali zaradi nezmožnosti preživetja s svojim delovanjem v slovenskem okolju, saj so bili vsi dobro vpeti v domače in širše okolje, kjer so na začetku svojih glasbenih poti že dobro in uspešno delovali. Prav tako se ob prvem odhodu v tujino niso odločali za dolgoročni odhod, z eno in dokončno odločitvijo, da zapustijo domač kraj in odidejo. Večina je namreč načrtovala skorajšnjo vrnitev v Slovenijo: »Prišel sem za tri mesece ... Sej ni bil namen tam ostat ... Me je zanimalo, kako je ... Nisem načrtoval ostat« (Pogovor 32). Iz Slovenije so prvič odšli z željo po novih glasbenih izkušnjah v novem okolju, pa tudi preprosto, ker so pač dobili možnost nastopanja. Prve poti v tujino so bile vedno povezane z mreženjem na podlagi iste etnične pripadnosti in tako povezane s skupnim jezikom. Glasbeniki so na tuje odhajali v formiranih prijateljskih skupinah ali pa so se kot posamezniki vključili v že formirane, večjezikovne in večnacionalne skupine, v katerih pa je bil vedno navzoč tudi eden od Slovencev, ki je pogosto

svojega rojaka povabil in mu precej olajšal integracijo v glasbeno zasedbo. Ob prihodu v novo okolje so slovenski glasbeniki delovali kot člani skupin, ki so jih najemali lokali, ali pa so gostovali na širšem območju, kar jim je omogočal njihov transkulturni kapital (Meinhof in Triandafyllidou 2006; Meinhof 2009; Kiwan in Meinhof 2011). Sčasoma, ko so zgradili nove mreže, pa etnično-jezikovni izvor ni bil več primarna identifikacija, temveč je postal »eden od številnih različnih identifikacijskih vzorcev« (Glick Schiller in Meinhof 2011: 24).

Nova življenjska pozicija je glasbenike postavljala pred nove življenjske odločitve: vrnitev v izvorno okolje ali stalna naselitev v novem okolju. Odločitev za stalno naselitev v novi državi je bila vedno posledica daljšega bivanja v nekem okolju oz. večletnega gostovanja v deželah, kjer so ostali dlje in se nato v novem okolju ustalili. Pri vseh mojih sogovornikih, ki so v Švici ostajali dlje in tam iskali nove angažmaje, je bil razlog za stalno naselitev v Švici partnerska zveza, večina si jih je tam tudi ustvarila družine. »Jaz nisem prišel zaradi dela, meni je šlo boljše v Sloveniji« (Pogovor 34). Sogovornik se je namreč v Švico preselil zaradi partnerske zveze, medtem ko je imel v Sloveniji dobro službo kot glasbeni pedagog, veliko je tudi nastopal. »Pol sem se pa, po domač rečen, zapletel tam z gospodično, ne, pol smo pa tam ostal preko štirideset let,« je v intervjuju povedal Marjan Kregar, ki je na začetku svoje poti odšel v Švico in nato do svoje upokojitve živel pretežno tam (2019). »Razmišljal sem: kaj me veže v Sloveniji, kaj lahko pričakujem v Švici? Kako bo odločilo moje srce? Ali naj poslušam glavo? Končno sem se odločil, da se za stalno preselim v Švico« (Rodošek 2015: 174), je o svoji odločitvi za preselitev v Švico zapisal Berti Rodošek, ko si je – tudi zaradi partnerske zveze – po nekaj letih glasbenega delovanja med Švico in Slovenijo leta 1983 uredil stalno bivališče v Švici (prav tam).

Ustalitev v Švici je bila pri slovenskih glasbenikih povezana tudi z življenjskim obdobjem njihovih glasbenih gostovanj, saj so bili ob prvih gostovanjih še mladi, v obdobju, preden so si ustvarjali družine. »Mi smo 'furali' tujino do leta 1981, vmes smo si ustvarili družine in naše gostovanje se je [zato] omejilo na Slovenijo,« so svojo glasbeniško pot v tujino opisali člani nekoč zelo aktivne skupine Veter (Orlič 2016). Ob odločitvi za stalno preselitev v Švico so glasbeniki nadaljevali s svojimi glasbenimi aktivnostmi, ob tem pa so si nekateri poiskali še dodatne zaposlitve. Dva od mojih sogovornikov že več kot tri desetletja nadaljujeta mobilno glasbeniško pot, in medtem ko imata stalno bivališče v Sloveniji, še vedno gostujeta v Švici. Vsi moji sogovorniki so vpeti v transnacionalne tokove in vzpostavljajo politične, socialne ter kulturne vezi z dvema nacionalnima državama, štirje so državljani obeh držav.

## Transnacionalne povezave slovenskih glasbenikov v Švici

Etnična identiteta ohranja določeno trdnost, a predstavlja le eno izmed številnih identitetnih dimenzij (Glick Schiller in Meinhof 2011: 33) in tako se glede na etnično ter jezikovno identiteto slovenski glasbeniki v Švici vključujejo v slovensko skupnost, nekateri tudi vzdržujejo aktivne vezi z izvorno državo. Ohranjanje stikov in povezav s Slovenijo je bilo pomembno za vse moje sogovornike, ki vsi razen enega ohranjajo intenzivne prijateljske in družinske stike v Sloveniji, eden pa ohranja poslovne stike. Sogovorniki živijo življenja, razpeta med več kraji »tukaj in tam«, pogosto so opisovali občutek premikanja med kraji kot »iti od doma domov«. »Sem pa stalno imel zveze tukaj [v Sloveniji] z domačimi ljudmi, to sem pa negoval, te kontakte tukaj« (Kregar 2019). Njihova vsakdanost je potekala znotraj prepletenih mrež transnacionalnega polja in v večnacionalnih prostorih. Ves čas delovanja v tujini so ostajali dejavno vpeti v izvorno državo, se v novem okolju povezovali znotraj svoje nacionalno-etnične izvorne skupnosti, hkrati pa so postali tudi aktivni člani novega nacionalnega prostora ter se vživeli v novo kulturno in socialno okolje, kjer so delovali in kjer nekateri danes živijo (Glick Schiller in Meinhof 2011: 24).

Vsi moji sogovorniki so ves čas ohranjali tudi stike s stanovskimi kolegi v Sloveniji, bodisi s tistimi, s katerimi so se šolali, bodisi s tistimi, s katerimi so skupaj igrali. Vsi so po raznih medijih spremljali slovensko glasbeno dogajanje in razvoj slovenske, pretežno popularne glasbe. Informacijam so sledili s pomočjo radijskih programov, kasneje tudi svetovnega spleta. Na podlagi mreženja so se nekateri občasno vračali v Slovenijo, denimo za krajša gostovanja: »Lani sem igral en mesec pri Ljubljani,« je povedal sogovornik, ko je letni dopust izkoristil za igranje v gostilni v okolici Ljubljane (Pogovor 4). »Leta 1994 sem igral eno sezono [v Sloveniji],« in sicer med nekajmesečnim (neplačanim) dopustom v Švici z italijansko zasedbo, s katero je navezal stike v Švici (Pogovor 5).

S svojim delovanjem so glasbeniki v Švici ohranjali vez s slovenskim okoljem in hkrati soustvarjali slovensko skupnost. Sogovornik je aktiven član slovenskega društva Planika Winterthur vse od njegove ustanovitve sredi 70. let. Prav tako drug sogovornik na podlagi svojega glasbenega udejstvovanja v Sloveniji in Švici občasno organizira koncerte ter srečanja slovenskih glasbenikov. Koncerte slovenskih glasbenikov organizira tudi sogovornik, ki je v Švico prišel konec 70. let in priložnostno igral na srečanjih, ki so jih organizirala slovenska društva v Švici. Povezal se je tudi s SIM v Švici in v nekaterih krajih igral ob druženjih slovenske skupnosti po nedeljskih verskih obredih. Vodil je slovenski pevski zbor Slovenija, ki je v obdobju osamosvajanja Slovenije nekaj let deloval v Zürichu. Da bi Slovenke in Slovence pritegnil k boljšemu sodelovanju pri skupnih srečanjih, je leta 2011 uredil pesmarico za petje ob druženju. V njej je zapisano, da je zbranih »40 narodnozabavnih ter 25 narodnih pesmi [...], ki se največkrat pojejo po gostilnah« (Pogovor 4).

Glasbeniki so razvijali neke vrste diasporno zavest (Solomon 2015: 210) ter jo razvijali in razumeli kot identitete, ki določajo bivanje in kulturno ustvarjanje »tukaj« in »tam«, v državi izvora in državi trenutnega bivanja (prav tam; Clifford 1994). V tem okviru pa je vse v zvezi z glasbo – oglaševanje koncertov in nastopov, komunikacija o njej na družabnih omrežjih, oglaševanje agencij in ustni dogovori – nastaja v odnosu do slovenskega kulturnega prostora kot zibelke oberkrajnerske glasbe, ki pa je le ena od glasbenih zvrsti, ki jo slovenski glasbeniki izvajajo.

## Soglasba iz Slovenije v Švici

V pojem glasba slovenskih izseljencev je navadno zajeta ustvarjalnost v tujini živečih ali potujočih slovenskih glasbenikov različnih zvrsti, najpogosteje pa se predstavlja kot ta, ki nastaja v okviru slovenskih društev. Iz Slovenije pa se v tujino (tudi v Švico) izseljujejo tudi priseljenci in njihovi potomci, torej posamezniki, priseljeni v Slovenijo iz drugih nacionalnih prostorov – največkrat iz območij nekdanje Jugoslavije, v zadnjem desetletju pa tudi širše. Ti pogosto nadaljujejo svojo pot iz gostiteljske države (Slovenije) v druge države, tudi v Švico. Priseljenci v Sloveniji in znova izseljeni tvorijo dobršen del slovenske skupnosti v Švici, kjer se vključujejo v širše večetnično migrantsko, hkrati tudi večkulturno okolje, saj je njihov domet domačnosti širši. Z njimi v tujino potuje tudi njihova sokultura in raznovrstna glasba, ki so jo že večetnično prejeli v Sloveniji.

Glasbena raznovrstnost in raznoglasje je ob značilnostih različnih kultur značilnost tudi vsakega (nacionalnega) prostora. Tako ob glasbi obstaja soglasba, ki jo razumem kot tisto glasbo, ki je del vsakdana, ki soustvarja in tvori glasbeno okolje, pa vendar ni nedvoumno razumljena kot tvorni del npr. slovenskega kulturnega prostora. Tudi sokulturo »povezuje bistveni dejavnik: šele vse [kulture] skupaj namreč tvorijo kulturo v sodobnem smislu« (Žitnik Serafin 2008: 11). Ob uporabi pojma soglasba sem izhajala iz uveljavljenega izraza med tistimi, ki si prizadevajo za večjo prepoznavnost manjšinskih kultur, predvsem nekaterih novodobnih etničnih skupin v Sloveniji (Žitnik Serafin 2006; Vižintin 2014). Zanimalo me je, kako se soglasba in (so)ustvarjanje glasbe oblikujeta pri tistih, ki iz Slovenije, države prve priselitve, nadaljujejo selitve v novo državo, Švico, in tam soustvarjajo slovenske skupnosti. Kdo so ti ljudje in kakšno glasbo ustvarjajo ter poslušajo v novem okolju?

Študije kažejo, da migracije pogosto sledijo družinskim ali lokalnim izkušnjam selitev – od krožnih gibanj znotraj ene države do transnacionalnih migracij in morebitnih vrnitev (Kiwani in Meinhof 2011; Bryceson 2019). Velik del slovenskih izseljencev v Švici ima med predniki priseljence v Slovenijo, kar odpira vprašanja identitete, mreženja,

večkulturnosti, transkulturnega kapitala in prostora za večetnično istovetnost. V zvezi s tem me je zanimalo, kam spada posamezen glasbenik, kaj ga določa v državi rojstva in ob selitvi, kdo tvori določen etnični ali nacionalni prostor ter kako se vanj umešča glasbena raznovrstnost, ki se pojavlja v posameznem prostoru. Želim namreč preseči metodološki okvir ene nacionalnosti in koncept, da so priseljenci nosilci izključno nacionalne identitete izvirne dežele, saj ta namreč ne zajame pestrosti glasbenega dogajanja. Informacije o teh vprašanih sem pridobivala s pomočjo ljudi, ki se ukvarjajo z glasbo, in sicer v dvojnem pomenu: tako od glasbenikov, ki s »fizičnim dejanjem oblikujejo glasbeni svet«, kot tudi od soudeleženihi, ki »z miselnimi in komunikacijskimi dejanji družbeno gradijo kulturno domeno, imenovano 'glasba', ki ji podelijo pomen« (Titon 2015: 183).

Po dosedanjih raziskavah glasbe med slovenskimi izseljenci je glasba med ustvarjalci, organizatorji glasbenih dogodkov in poslušalci osvetljena kot (povezovalni) element, ki je uporaben medij za nadaljevanje kulture prednikov v novem okolju (prim. Vrisk 2016; Kunej in Kunej 2016; Molek 2017). Pri tem je poudarjena vloga glasbenega ustvarjanja kot nosilca slovenske identitete v novih okoljih (Drnovšek 2010). V središču obravnav so tako glasbene prakse, ki izhajajo iz izvirnega, slovenskega okolja, kot tudi umestitve glasbenih praks v novo okolje in modifikacije, ki nastajajo med procesom integracije. Etnografske raziskave posvečajo pozornost predvsem manjšim, zamejenim skupnostim, ko se vpenjajo v novo okolje, in sicer v okviru koncepta o razmeroma homogenih skupnostih in v skladu z vladajočimi sistemi organizacije družbe (Repič 2009: 48). Ta določa, kaj naj bi glasbena praksa izseljenstva bila in kaj naj bi bilo vredno opazovanja z vidika koristnosti širjenja znanja.

Slovensko glasbeništvo v izseljenstvu je najpogosteje povezano z narodnozabavno glasbo. To glasbo tudi večina Slovenk in Slovencev dojema kot edini avtentični slovenski glasbeni slog, kot »del integrativnega imaginarija slovenskih izseljencev« (Stefanija 2016b: 146) in »čeprav ga nekateri ne poslušajo ali vsaj neradi, pa ga večina sprejema in ga celo ceni kot del pristne slovenske kulturne dediščine« (Stanković 2015: 9–10).

Procesi, prek katerih posamezniki – tudi s pomočjo glasbe –, konstruirajo občutek nacionalne in etnične pripadnosti so posledica daljšega zgodovinskega razvoja, ki se je v Sloveniji izrazilo pospešil od 80. let naprej, ko so se v Jugoslaviji začeli prelomni politični procesi. Unitaristične tendence tedanje jugoslovanske politike so v Sloveniji postopoma izgubljale vpliv, zato v slovenskem prostoru iskalo uveljavljene medije kot izraz utrjevanja nacionalne identitete. Poseben poudarek je bil na glasbenih praksah, ki so bile že kontinuirane, v tujini prepoznavne in vsebinsko ustrezne pojmovanju slovenskosti. Celovitejši pregled glasbenega dogajanja je oteževalo dejstvo, da je večinsko slovensko prebivalstvo priseljence iz drugih republik obravnavalo z distance že od začetka priseljevanja. Sčasoma se je pojavljal občutek ogroženosti (prim. Komac 2007: 49–52), medtem ko so bili pozitivno sprejeti tisti, ki so se integrirali ali celo asimilirali.

Ta distanca se je še povečala ob vrhuncu jugoslovanske krize in pripravah na osamosvojitve konec 80. let.

Strah pred izginjanjem slovenske kulture kot temelja nacionalne identitete ter občutek izgube nadzora sta bila pogosta v vsakodnevem diskurzu. V 80. letih se je po Jugoslaviji širila bojazen, da bi večinsko prebivalstvo posamezne republike postalo manjšina v lastni nacionalni državi (prim. Jović 2001). To je dodatno okrepilo poudarjanje lastne nacionalne kulture in glasbe, še posebej v vojnem in konfliktnem času po razpadu Jugoslavije, ko je glasba služila kot sredstvo za utrjevanje nacionalnih razlik in podporo političnim programom voditeljev (Pettan 2019: 42). Ti pojavi pa niso bili omejeni le na državo, temveč so se kazali tudi med izseljenskimi skupnostmi po svetu. Sledilo je obdobje oblikovanja pojmov pozitivnega Prvega, ki je zviška gledal na Drugega (Velikonja 2013: 25), in glasba priseljencev je postala glasba Drugih.<sup>134</sup>

Čeprav je razporeditev moči navadno v prid večine, pa se iz enega prostora selijo vsi, tako Prvi kot Drugi. Ob preselitvi s seboj prenašajo znanja, kulturne vzorce, vplive drugih kulturnih okolij, vrednote in vrednosti (Repič 2009: 48), nenazadnje pa vsak s seboj seli tudi idejo o svoji glasbi. Tako nastajajo nove ideje, nove stvaritve, saj v današnjem prostoru glasbene ideje sobivajo in se plemenitijo v vozlišču migracijskih tokov. Migranti (ali manjšine), ki so se v delu lastne istovetnosti integrirali ali celo asimilirali z večino, v novem okolju uporabljajo tudi glasbeno kulturo izvirnega okolja svojih prednikov, kar pomeni obogatitev identitete, ki lahko nastopa enakopravno in se »Drugi Tujec« približa »Drugemu med nami« (Araújo 2009: 34–39). Tako v Švici poleg narodnozabavne glasbe obstaja pestro glasbeno dogajanje, ki mobilizira tudi člane slovenske skupnosti z drugimi, neslovenskimi etničnimi izvori. V njem sodelujejo glasbeniki različnih zvrsti in prinašajo nove glasbene izraze in prakse. Priseljenci so, tako kot vsi drugi, čeprav izhajajo iz iste države, istega kraja, istega okolja, hkrati tudi drugačni med seboj, saj že v izvorni domovini ustvarjajo različne skupine, izhajajo iz različnih etničnih skupin, prihajajo z različno preteklostjo in različnimi prioritetami.

Pogovor z dvema sogovornicama, pripadnicama druge generacije preseljencev iz nekdanjih jugoslovanskih republik v Slovenijo, je prispeval k oblikovanju vpogleda v vzorce glasbenih praks in njihove povezave z vprašanjem kulturne pripadnosti v diaspori. Na moje vprašanje, kam se hodi zabavat, je moja sogovornica, dekle zgodnjih dvajsetih let, odgovorila: »Grem v Face Club v Dietlikon ali pa še [v] ene par klubov ... Taki, jugo [klubi]« (Pogovori 35). Gre za prostore druženja, kjer se zbirajo predvsem

<sup>134</sup> Do osamosvojitve se je v Slovenijo preselilo 45 % vseh danes v Sloveniji živečih priseljencev, večinoma iz drugih jugoslovanskih republik.

mlajše, ob nekaterih koncertih pa tudi starejše generacije s področja nekdanje Jugoslavije.<sup>135</sup> Zbirajo se v klubih, restavracijah, nočnih in dnevnih gostinskih lokalih po celotni Švici.<sup>136</sup> Predvsem v nočne lokale in večje dvorane prihajajo nastopat estradnice in estradniki nove in starejše generacije s področja nekdanje Jugoslavije. Ti zastopajo predvsem pop in turbo folk in za mlajšo publiko različice, npr. balkan trap, hip hop, rap, R&B,<sup>137</sup> prav tako znani didžeji vrtijo trendovsko glasbo pretežno iz zahodnega Balkana. Nočne gostinske lokale obiskujejo tudi priseljenci iz Slovenije, predvsem mlajše generacije: deloma, ker je »jugo« glasba priljubljena tudi v Sloveniji (Volčič in Erjavec 2010; Radović 2010; Đorđević 2010; Šivic 2013) in zato za njih nima negativne konotacije, deloma pa tudi, ker priseljenci v novem okolju izprašujejo svojo identiteto in v lokalih oz. klubih najdejo lastno drugačnost v prostoru danes le še geografskega območja, ki pa je bil še pred nekaj desetletji skupna država. Slednja zanje še vedno (ali pa ponovno) predstavlja povezanost, ki jo vzdržujejo tudi z glasbo in z njo povezanimi dogodki, saj se »popularna glasba [...] zoperstavlja negativnemu jugoslavizmu, ki je navzoč v dominantnih političnih diskurzih« (Velikonja 2013: 10).

Tudi v vsakdanjih navadah se odraža večkulturna navezanost in kulturna večpla-tnost. Izrazita transnacionalnost in usmerjenost v večjezikovne ter kulturne identitete je razvidna iz družinskih navad moje sogovornice, ki se je z družino preselila v Švico (Pogovor 36). Z možem pripadata drugi generaciji priseljencev v Slovenijo, ki so se priselili iz Bosne in Hercegovine ter Črne gore. Ob najinem pogovoru je naštel, da v družini poslušajo različno glasbo: od lokalne slovenske narodnozabavne glasbe do popa, popularne glasbe s področja nekdanje Jugoslavije, gledajo televizijske programe iz različnih držav:

---

<sup>135</sup> Priseljenci iz celotne Jugoslavije predstavljajo eno najštevilnejših skupin priseljencev v Švici. (Bevölkerung 2019) Statistični podatki sicer ločujejo med novonastalimi južnoslovanskimi državami, vendar so velikokrat (največkrat v dnevnem diskurzu) obravnavani kot skupna, nekdanja jugoslovanska skupina, največkrat imenovana Jugo.

<sup>136</sup> Priljubljeni večji klubi, ki izvajajo popularno balkansko glasbo, npr. turbo folk, folk-pop, balkan trap, hip hop, rap, kot so Face Club v Dietlikonu, Palma Discoclub v Lysaachu, Atlantis v Haerkingenu, ob tem pa še manjši bari, restavracije ipd. Ob teh bolj komercialno usmerjeni so še »balkan« lokali, namenjeni ljubiteljem tradicijske glasbe, glasbe svetov ter znanih, predvsem starejših rockovskih, punk, heavy metal skupin iz nekdanje Jugoslavije. V Zürichu denimo v lokalni Moods, ki je namenjen koncertom jazza, svetovnih glasb, funka, soula, popa in elektro glasbe, od leta 2003 naprej s pomočjo kulturne platforme Balkankaravan organizirajo razne koncerte skupin z Balkana in koncerte švicarskih skupin, ki izvajajo balkansko svetovno glasbo. V Bernu je tak klub Kultur Schock, kjer je izvajanje turbo folk in novokompirane glasbe, po besedah vodje lokala, prepovedano.

<sup>137</sup> Od leta 2018 je pogosta gostja omenjenih lokalov tudi slovenska pevka Senida Hajdarpašić - Senidah, imenovana tudi Balkan trap diva.

Jaz poslušam čisto vse ... Zdaj poslušam Radio 1, mi imamo NET TV, mi smo kupili ta box od Lepe Brene<sup>138</sup> iz Beograda [...] in imaš vse TV bivše Jugoslavije [...]. Mi smo to zaradi slovenskih kanalov vzeli, ker je hčerka hotela gledati *Živ žav*, jaz gledam *Dobro jutro*, ob petkih zvečer Blaža Švaba.<sup>139</sup> Sej otroci gledajo zdaj tudi Kiko.<sup>140</sup> (Pogovor 36)

Poleg omenjenega v avtomobilu poslušajo skladbo *Na Golici*: »[To] imajo punce zelo rade [...], radi imamo tudi te, zelo, zelo stare, te rock [skladbe] pa moderna [je] Ceca, Lukas [...] pa rock bendi bivše Juge: Amadeus Bend, Laksus Bend, iz Srbije Šaban« (prav tam).

Socialni krog te družine je večinoma sestavljen iz članov migrantske skupnosti, pretežno tistih iz drugih držav nekdanje Jugoslavije, ter sorodnikov iz Črne gore. Njihovi stiki z lokalnimi švicarskimi skupnostmi so omejeni na delo in šolanje otrok. Omenjena družina je ena prvih, ki je pred nekaj leti svoje otroke vpisala k dopolnilnemu pouku slovenščine. V slovenska društva sicer niso vključeni, niti jih ne poznajo, udeležujejo pa se prireditve, ki so organizirane v povezavi z dopolnilnim poukom slovenščine, npr. tradicionalnega miklavževanja slovenskih otrok. Čeprav to ni del njihove verske tradicije, saj izhajajo iz pravoslavnega in muslimanskega okolja, je njihova religiozna tradicija v tem kontekstu sekundarnega pomena, saj je poudarek prireditve na družabno-kulturnem vidiku in ne na verski praksi (Pogovor 36).

## Glasbenik med Slovenijo, Srbijo in Švico

Ob iskanju slovenskih glasbenikov, ki delujejo v Švici, sem zasledila tudi harmonikarja in klavirista, ki je sicer vlučen v slovensko skupnost, glasbeno pa je izraziteje povezan s srbsko skupnostjo. Kot pripadnik druge generacije srbskih priseljencev v Slovenijo, torej kot »manjšina v manjšini«, se v Švici vključuje v več nacionalnih skupnosti, najbolj pa v srbsko. Nastopa pod umetniškim imenom, ki ga nacionalno označuje za Slovence, njegovo glasbeno delovanje pa razkriva primer večdimenzionalne identitete, ki se je oblikovala na presečišču slovenskega, srbskega in švicarskega kulturnega prostora.

<sup>138</sup> Pevka Lepa Brena, ki je bila »eden najpomembnejših izvoznih izdelkov jugoslovanske zabavne industrije na Vzhodu in znamka uspešnosti jugoslovanskega liberalno-socialističnega projekta« (Hofman 2012: 26), je leta 2014 sodelovala pri promociji predplačniškega televizijskega paketa NET TV. Ustanovljen je bil leta 2008 prav za izseljence in na področju nekdanje Jugoslavije ne deluje: »Uporabnikom iz diaspore smo omogočili, da enostavno in na lahek način dostopajo do priljubljenih kanalov iz regije nekdanje Jugoslavije od koderkoli in kadarkoli« (Hello World b. n. l.).

<sup>139</sup> Oddaja z narodnozabavno in ljudsko glasbo Slovenski pozdrav, ki jo je vodil Blaž Švab.

<sup>140</sup> Kika je nemška televizijska postaja televizijskih hiš ARD in ZDF, namenjena otrokom in mladini.

Harmonikar je bil rojen v Ljubljani. Starša sta doma iz Šumadije v osrednji Srbiji, od koder sta se v Slovenijo priselila zaradi dela. Njegova glasbena pot se je začela z otroško željo, da bi igral gumbno kromatično harmoniko, za katero pa v Ljubljani ni našel učitelja. Zakaj prav gumbna harmonika? »Ne vem, nekje sem jo zagledal in želel prav to. Sploh ne vem, od kod mi je to. To ni to, ni klasično, klasično je nogomet, igrce ... Je nekaj, kar je nenavadnega ... Ampak jaz sem imel tako močno željo« (Pogovor 37). Obiskoval je nižjo glasbeno šolo v Ljubljani, kjer se je učil kromatično klavirsko harmoniko, potem je obiskoval Srednjo šolo za trgovinsko dejavnost, hkrati pa nadaljeval z učenjem gumbne harmonike v Kragujevcu, kamor se je enkrat mesečno iz Ljubljane vozil na učne ure. Šumadija, kjer se je šolal, ima bogato tradicijo plesne instrumentalne glasbe in številnih različic šumadijskih kol, ki se jih od 60. let 20. stoletja naprej večinoma spremlja s harmoniko (Samson 2013: 54); prav ta kola predstavljajo pretežni del njegovega repertoarja.

Sogovornik je že kot srednješolec, torej v poznih 80. in zgodnjih 90. letih začel igrati v ljubljanskih in okoliških restavracijah, lokalih in klubih. »To je bil moj najlepši čas v življenju« (Pogovor 37). Čeprav se je izučil za komercialista, je že po srednji šoli začel pot profesionalnega glasbenika. Igral je v Ljubljani in okolici pa tudi v hotelu Pošta na Jesenicah, kjer so igrali »narodnjake«, torej glasbo, ob kateri so se zbirali predvsem priseljenci iz drugih jugoslovanskih republik in vojaki jugoslovanske vojske. Igral je to, kar se je takrat vrtelo v nočnih klubih: »Igrali smo vse: slovensko, hrvaško, bosansko, srbsko, rock and roll, največ narodnjakov ... Jaz sem že vse obvladal. ... Če imaš tako željo, ti delaš na tem, da se učiš in učiš« (prav tam). Že njegova prva glasbena zasedba je bila etnično mešana, sestavljena iz glasbenikov iz raznih nekdanjih jugoslovanskih republik: »V prvem orkestru je bil bobnar, kitarist, basist, harmonikar in pevec. Šest nas je bilo: iz Slovenije je bil [polog mene] še pevec, ostali pa iz Juge« (prav tam).

Od začetka javnega glasbenega življenja se je kot harmonikar vključeval pretežno v glasbene zasedbe, ki so v Sloveniji nastopale za goste iz drugih jugoslovanskih republik v Sloveniji, predvsem za srbske in bosanske. Njegova glasbena pot v Švico je bila bolj splet naključij kot načrtno nadaljevanje profesionalne glasbene poti: »Igral sem večinoma z jugo bendi. To tako začneš, sej tudi tukaj [v Švici] sem igral. Ko sem prišel [v Švico], ni bilo še veliko Slovencev« (Pogovor 37). V Švico je prišel leta 1993 na povabilo prijatelja glasbenika, ki je že živel tam in iskal srbske glasbenike, te pa je bilo v povojnih letih zaradi sankcij proti Srbiji in Črni gori težko angažirati: »Edino mi iz Slovenije smo lahko šli kamorkoli« (prav tam). V Švici je nameraval ostati tri mesece, vendar je zaradi oblice dela in možnosti vsakodnevnega nastopanja tam še danes: »In potem sem prišel sem in vidiš: ta lokal je dober pa ta. ... To je bilo po tristo, štiristo, petsto ljudi. Igral sem vsak dan« (prav tam). Deloval je tudi v spremljevalnih ansamblih zvezdnikov z Balkana, npr. z Lepo Breno, Seko Aleksić, Miletom Kitićem, Šabanom Šaulićem idr., in z njimi gostoval še po Nemčiji, Avstriji in Franciji: »To so bili veliki koncerti, po več tisoč ljudi« (prav tam).

Sogovornik se je uveljavil kot glasbenik predvsem med srbsko skupnostjo, a tudi med drugimi priseljenci s področja nekdanje Jugoslavije. Še najmanj je bil aktiven v slovenski skupnosti in prav tako nikoli ni bil član katerega od slovenskih društev.<sup>141</sup> Njegova glasbena večnacionalnost je v 90. letih, v času političnih in oboroženih konfliktov na območju nekdanje Jugoslavije, pokazala svojo pozitivno plat. Prav zaradi slovenskega porekla so se mu odprle možnosti nastopanja, saj je to v tedanjih razmerah veljalo za znak nevtralnosti: »Ko sem prišel [v Švico], je bilo [med priseljenci iz nekdanje Jugoslavije] zelo napeto in jaz sem bil edini, ki je z vsemi igral. Ker sem Slovenc, jaz lahko igram z vsemi: Hrvati, Bosanci, Srbi, Makedonci« (Pogovor 37).

Glasbenik je vzdrževal stike tako z glasbeniki iz Slovenije kot tistimi v Srbiji, kjer je tudi posnel zgoščenko. V Švici se je kot harmonikar vključil tudi v srbske folklorne skupine in se z njimi udeleževal raznih folklornih srečanj. Do leta 2000 se je preživiljal le z glasbo, poleg harmonike pa je po letu 2000 začel igrati tudi sintesajzer, k čemur so ga spodbudili pevke in pevci, s katerimi je nastopal. Sintesajzer je postajal pri publiku in organizatorjih glasbenih dogodkov vse bolj priljubljen pa tudi praktičen, saj je bil »one man band« ekonomsko in logistično priročnejši.

Glasbeni trg je tudi v Švici, tako kot drugod, izredno dinamičen in se nenehno razvija, s tem pa se spreminja tudi povpraševanje po glasbenikih, tako glede plačil kot tudi glasbenih zvrsti, ki jih glasbeniki ponujajo. Sčasoma se je povpraševanje po nastopih začelo spreminjati: »Potem je bilo tega [lokalov z živo glasbo] vedno manj pa tudi prihajali so [glasbeniki] vse bolj iz Srbije, Bosne, Hrvaške. Prihajali so mladi pa za manj denarja« (Pogovor 37). Zaradi manjšega povpraševanja po nastopih si je sogovornik poiskal dopolnilni, neglasbeni poklic, ki je postal njegova polna zaposlitev. Prav tako danes ne igra več v Sloveniji, kamor se je takoj po odhodu v Švico še vedno vračal in z glasbenimi kolegi igral v raznih lokalih. Sčasoma mu glasba ni več zagotavljala osrednjega vira preživetja, ostaja pa še danes pomemben element njegove identitete in vsakdanjega življenja: »Jaz pa imam glasbo rad, zelo rad in bom jaz določil, da bo meni fajn in se še vedno ukvarjam [z glasbo]« (prav tam).

Zadnjih deset let igra nekajkrat na mesec, po navadi ob sobotah zvečer, v restavracijah in največkrat na razkošnejših praznovanjih, večinoma za srbsko skupnost. Nastopa tudi na porokah, kjer pa vse večja etnična heterogenost med mladoporočenci pogosto vpliva tudi na etnično sestavo glasbene zasedbe, zato pogosto igra v etnično mešanih zasedbah. Še vedno spremlja repertoar, ki ga zahteva publika, in glasbene novosti, vendar precej manj kot v preteklosti: »Zdaj prihajajo mlajši pa druga glasba, ampak jaz sem zadovoljen

<sup>141</sup> V času nekdanje Jugoslavije pa tudi v konfliktnih letih, ki so sledila njenemu razpadu, se slovenska društva v Švici niso odločala za vključitev Neslovencev v svoje vrste. Mehčanje te delitve je zaznati šele po letu 2010, vendar se potomci priseljencev v Slovenijo le v omejenem obsegu vključujejo v slovenska društva v Švici, so pa dejavni na družabnih omrežjih Slovencev in Slovenk v Švici.

[s tem], kar sem naredil, mi ni več tako važno« (Pogovor 37). S takšnimi nastopi zadosti tudi lastni želji po glasbeni ustvarjalnosti in ohranja stik z občinstvom ter z glasbeno tradicijo, ki je strukturirala njegovo ustvarjalno pot.

Glasbenik se v Švici predstavlja z vzdevkom, ki nakazuje njegovo slovensko poreklo. Vzdevek je dobil v mladosti v Sloveniji. Sprva mu ni bil všeč, saj so mu ga nadedli drugi, vendar je sčasoma postal njegovo umetniško ime. Glasba, ki jo izvaja, pa se ni ločila od prvotnega družbenega konteksta, temveč na novi geografski lokaciji nadaljuje oz. izpolnjuje svoje pomene glede na situacijski dogodek. Glasbene zvrsti, ki jih harmonikar največ izvaja in so tudi njegovo sredstvo komunikacije z okoljem, so del njegove identitete, saj njegovi starši prihajajo iz Srbije in je zato kulturno blizu tudi srbskemu okolju. »Jaz sem že dolgo tle [v Švici] in res je super ... Ampak jaz sem Slovenec, moja edina domovina je Slovenija, tam sem rojen, tam sem hodil v šolo, tam sem začel igrati [...]. Grem rad tja [v Srbijo], na obisk, ampak domov grem v Slovenijo« (Pogovor 38).

Sogovornik dopušča možnost stalne vrnitve v Slovenijo, ampak kot kulturni migrant že v samo zamisel vključi tudi možnost igranja v Avstriji kot razširjenem prostoru kulturnega delovanja. Njegov referenčni okvir zajema povezovanja znotraj transnacionalne mreže, s pomočjo človeških središč (Kiwan in Meinhof 2011: 7; Medica 2015), ki bi mu omogočala nadaljevanje glasbenega delovanja in ustvarjanja v morebitnem novem okolju. In čeprav živi v Švici dlje, kot je živel v Sloveniji, se s švicarsko glasbo nikdar ni ukvarjal. Svoje glasbeno delovanje še danes posveča predvsem popularnim zvrstem glasbe zahodnega Balkana in s svojim kulturnim kapitalom ohranja povezave z več državami, ki jih vključuje v ustvarjalnost (Kiwan in Meinhof 2011: 80; Krüger Bridge 2022).

Podobno kot večina priseljencev, rojenih v Sloveniji, je sogovornik popolnoma integriran v slovensko okolje, hkrati pa je večino življenja kulturno živel tudi onkraj meja, saj je med odraščanjem ohranjal stik s kulturo svojih (v Slovenijo priseljenih) staršev. Selektivno sprejemanje novih okolij, ki jih združuje v svojem glasbenem izrazu, mu je omogočilo profesionalno transkulturno pot (Pettan 2019: 43). Izbiral si jo je načrtno ali pa je nastala kot splet naključij v določenem življenjskem obdobju. Poleg vključevanja v večinsko, slovensko kulturno okolje je imel zaradi priseljenkega izvora možnost povezovanja tudi s kulturnim in glasbenim okoljem priseljencev iz drugih jugoslovanskih republik. Glasba, ki jo je izvajal (in jo izvaja še danes), je vezana predvsem na kulturno okolje priseljenih v Slovenijo, hkrati pa ga je glasbeni repertoar različnih etničnih okolij pripeljal tudi v nova okolja – v Švico, Nemčijo, Avstrijo, Francijo, Srbijo in drugam: »Jaz sem dosti doživel s to glasbo. Veliko potuješ, spoznaš razne ljudi, veliko različnih ljudi, ja, zanimivo je« (Pogovor 38).

Z glasbo kot svojim transkulturnim kapitalom (Kiwan in Meinhof 2011: 8) glasbenik skrbi za nadaljevanje tradicije in povezovanje s kulturnim prostorom predvsem srbske skupnosti, s katero ohranja redne stike, vendar pa to ni njegova geografska oz.

nacionalna identiteta. Njegova glasbena identiteta je torej sestavljena iz slovenske in srbske tradicijske glasbe, umetnostne glasbe, ki jo je spoznaval v glasbeni šoli, prav tako iz popa zahodnoevropskega kulturnega prostora in predvsem hitov jugoslovanskega rocka in popa; slednje še danes redno vključuje v svoj repertoar.

Osebna zgodba sogovornika govori o njegovi izbiri glasbenega repertoarja, glasbenega šolanja, življenjskih prostorov, lokacij nastopov in glasbene identitete, ki vključuje dobršen del nekdanje skupne države Jugoslavije. Razkriva nam drugo podobo življenja glasbenika iz Slovenije, ki deluje na tujem in sovпада s prevladujočim mišljenjem enotne nadvlade. Migracijske študije, ki se osredotočajo na prostorsko in etnično opredeljene skupine pač ne najdejo prostora za priznanje kulturne, jezikovne, socialne in politične heterogenosti znotraj skupine (Bohlman 2008: 95–116). Subjektivna izkušnja sogovornika omogoča novo razumevanje družbenih procesov in glasbenega izoblikovanja posameznika, priseljenca, ki nima le etnične identitete izvirne dežele, temveč tudi etnično identiteto primarne (priseljenske) družine in identiteto priseljenca v novo okolje. Subjektivna izkušnja glasbenika vodi v razmišljanje in pojasnjevanje dodatne slike migracijskih procesov glasbenikov iz Slovenije, ki se podajajo v raziskovanje novih dežel ter glasbenih trgov in niso nujno le izvajalci glasbe, ki je v javnem diskurzu pojmovana kot »naša«.



## ZA KONEC

Selitev, nov prostor, identiteta, skupnosti in glasba so osrednje teme te monografije. Glasbo sem izpostavila kot pomemben del migracijskega procesa in pri tem opazovala in kontekstualizirala njeno vlogo ter pomen znotraj tega gibljivega procesa, tako v življenju posameznih slovenskih priseljencev in priseljenk kot slovenske skupnosti v Švici. Že ob prihodu v Švico konec 60. let 20. stoletja so Slovenci s pomočjo glasbe snovali skupnost in spodbujali skupno druženje, ki ga je podpirala tudi država izvora. Glasbo so uporabljali kot komunikacijsko orodje znotraj novoustanovljene slovenske skupnosti, iz nje pa je izšla tudi glasbeno-plesna ustvarjalnost, ki so jo na podlagi glasbenega izročila izvornega okolja vzpostavili v obliki folklornih skupin. Tako so jim glasba, ples in kostumska preobleka služili kot sredstvo za prezentacijo manjšinske skupnosti in posledično pripomogli k integracijskemu procesu v novem prostoru. Folklorne skupine so bile primer dobre prakse in tudi uporabnih integrativnih strategij, ki še vedno ostajajo v kolektivnem spominu slovenske skupnosti, predvsem med starejšo generacijo. Danes v slovenski skupnosti folklorne skupine ne delujejo več, se pa odpira vprašanje o vlogi morebitnih drugih oblik udejstvovanja na polju glasbe in plesa, ki nastajajo ali pa povezujejo slovenski prostor s švicarskim.

V slovenski skupnosti v Švici je bila kar nekaj desetletij pomembna simbolna raba oberkrajnerske glasbe, ki je služila pri pogajanjih in potrjevanju identitete slovenske manjšinske skupnosti v dialogu z večinskim okoljem. Glasba se ni izvajala le med slovenskimi glasbeniki, temveč je doživela prehod v novo okolje. To glasbeno zvrst nadaljujejo tudi nekateri švicarski glasbenice in glasbeniki ter ansambli, ki so v njej našli eno od svojih glasbenih identitet. Klub ljubiteljev oberkrajnerske glasbe, ki so ga ustanovili švicarski poslušalci, ohranja vezi s slovenskim prostorom kot prostorom izvora te glasbene zvrsti, hkrati pa razkriva kroženje glasbe. Razkriva tudi, kako glasba prehaja v nov prostor, kar pa v današnjem postglobalnem času dobiva vse hitrejšo dinamiko.

Vsaka preselitev povzroči tudi iskanje izvornega doma v novem okolju in ena od oblik nadaljevanja življenja v Švico priseljenih Slovenk in Slovencev so religiozne vsebine, ki jih še danes prakticirajo pretežno člani prvih skupnosti. Glasba vernikom omogoča, da se povezujejo in hkrati ustvarjajo prostor, iz katerega so se izselili, z glasbo povezujejo sedanost s preteklostjo in obnavljajo sisteme verskih prepričanj z elementi slovenske kulture. Glasba, ki se prakticira znotraj cerkvenega življenja, vključuje cerkveno petje in pomeni danes edino še aktivno glasbeno ustvarjanje v slovenski katoliški skupnosti v Švici oz. predstavlja celo edino redno glasbeno dejavnost, ki jo ohranja ena od slovenskih skupnosti. Načini ukvarjanja z glasbo, ki so v preteklosti občasno živeli v okviru društvenega dogajanja, so namreč v zadnjih dveh desetletjih usahnili. Ta vpogled v nadaljevanje etnične vernosti v novem okolju in v integralno vlogo vokalne glasbe znotraj tega spodbuja nova razmišljanja o tem, kakšna je vloga drugih religij, vernosti in raznih oblik duhovnosti v slovenski skupnosti v Švici, česar je verjetno več, kot je razvidno iz splošne predstave o sekularni naravi sodobne Evrope.

Pri prenosu glasbe iz enega okolja v drugega igrajo pomembno vlogo tudi nosilci te glasbe, torej glasbeniki. Pripovedi izbranih glasbenikov, ki so delovali v glasbenem polju popularne glasbe, so razkrile, kdaj, zakaj in kako so izbirali poti iz Slovenije v Švico. Glasbena poznanstva iz domačega prostora so jih vodila v nova glasbena okolja, ki so jim bila dosegljiva z glasbenim znanjem, pridobljenim v domačem, neformalnem šolanju. Švica je bila privlačna tudi zaradi dobrih delovnih in ekonomskih pogojev za glasbenike. Iz njihovih pripovedi so razvidne pozitivne, a tudi negativne plati glasbenih izkušenj in spremembe glasbenega prostora skozi čas. Te spremembe so vplivale na poti glasbenikov in na njihov glasbeni razvoj, pripovedujejo pa tudi o glasbeni pretočnosti, mreženju, identiteti, večkulturnosti in večetničnosti.

Vpogled v glasbene poti slovenskih glasbenikov vodi tudi k novim raziskovalnim izhodiščem na področju glasbe, ki ob pogledu na medetnično dinamiko slovenskega glasbenega prostora osvetljujejo dejstvo, da je Slovenija – kot vsaka druga država – večkulturna in večetnična. Del današnje slovenske skupnosti v Švici namreč tvorijo tudi Slovenke in Slovenci, katerih predniki so bili priseljeni v Slovenijo. Spoznanja o glasbenem ustvarjanju in poslušanju glasbe teh posameznikov omogočajo boljše razumevanje vse pestrejših dinamik integracijskih procesov, ki se dogajajo v naši družbi, in podajajo nov pogled na oblikovanje identitet in pripadnosti, ki ni nujno kanalizirano in uglašeno z dominantno (eno)etnično glasbo. Širše pojmovanje kulturnih in etničnih pripadnosti zajema precejšnji delež današnje slovenske skupnosti v Švici, ki povprašuje po novem razumevanju pripadnosti in identitete, ko se sklicuje na več kot le eno izvorno okolje, saj njeni člani niso nosilci le ene skupinske etnične identitete, kar izražajo tudi s pomočjo glasbe – bodisi kot izvajalci bodisi kot poslušalci.

Razprava odkriva, kakšno vlogo igra glasba v vsakem delu tridelne komunikacije, ki se vzpostavlja v migrantskem procesu. Ta kaže na razmerja do izvornega okolja in do okolja priselitve, tistega, ki so si ga priseljenci izbrali ali jim je bilo določeno za novo življenjsko okolje. Nenazadnje pa oblikuje tudi njihovo mesto v diasporni skupnosti, ki jo preseljeni začnejo tvoriti in sooblikovati. Ob tem pa glasba v vsaki od novih skupnosti vedno znova aktualizira identitetno vprašanje, kar je obenem spodbuda za ponovno preučitev etnomuzikološkega ideala, da povežemo zvoke, ki jih navadno poimenujemo glasba, z zunajglasbenimi okoliščinami in jih uporabimo za razlago te kompleksne človeške stvaritve, ki si želi biti imenovana glasba.

Glasbo sem si postavila kot okvir, znotraj katerega sem poslušala, opazovala, razmišljala in skušala zaznati dognati. Ta okvir pa ni bil tog, ravno nasprotno: spominjal je na okno, odprto in polno presenečenj. Med raziskovanjem so se moji pogledi in razumevanje glasbe na poti nenehno preoblikovali in bogatili, najbolj pa se je poglobilo moje razumevanje vseh, ki s(m)o bili del te poti.

## SUMMARY

Music, and the ways in which it is used, often play an important role in migration experiences. The key question, however, is which music is used by individuals and within migrant communities, how they use it, on which occasions, and why. Music has the capacity to bring together individuals who come from different, or indeed the same, ethnic or national backgrounds and, as a result, to shape new communities. Within music that they perceive as familiar or “their own,” individuals experience a sense of connectedness and, through participation, whether by attending events or actively engaging, they also ascribe meaning to their identity, which, in the case of migrants, is most often an ethnic identity.

Music can be used by migrant communities in various ways. It may be used exclusively within their diasporic community, where it serves to renew and maintain their ethnic belonging. In this context, music carries sufficient significance that selected musical practices ensure the continuity of those aspects of ethnicity that communities recognize as central to their identity. In another form of use, immigrants may employ music as a visible or audible symbol through which they wish to present themselves and use it as an integration strategy in the new majority environment. In doing so, they enact collective identities that facilitate the formation of community while simultaneously establishing boundaries towards other groups.

Depending on the music and the elements associated with it, the majority population may accept or reject them: it may accept both the community and its music; it may accept only the music while marginalizing the community; or it may reject both the community and its music. All these factors influence the formation of the diasporic community and its identity, as well as the identity formation of individuals within it.

The processes described in the text are presented through an examination of the role of music within the Slovenian community, beginning with the first major postwar wave of immigration from the former Yugoslavia to an increasingly industrialized Switzerland from the 1960s onwards. The focus is on the communities and individuals who formed connections with one another within the broader Slovenian community. Based on case studies, the text illustrates how the first Slovenian immigrants used music to create a sense of community and to encourage social gatherings, an endeavour that was also supported by the country of origin.

Music served as a communicative tool within the newly established diasporic community and gave rise to musical and dance creativity that drew on the musical heritage of the homeland, expressed in the formation of folklore groups. These folklore groups, through elements of dance, folk music, and traditional costuming, also served as a means of communication and facilitated integration into the new environment. Even today, folklore groups are remembered as examples of good practice among older members

of the wider Slovenian community, despite the fact that almost twenty years have passed since the last group ceased its activities.

The second example examines the role of music in the religious life of the Slovenian community and demonstrates that, in the context of migration, music in a new cultural environment can also serve the unchanged preservation of certain traditions, as reflected in the religious life of the Slovenian Catholic community. Every relocation involves a search for an original sense of home within a new environment, and one of the forms of life continued by Slovenian immigrants in Switzerland has been an ethnically Slovenian religious practice, which is still predominantly maintained by members of the first migrant communities.

Music enables believers to connect with one another and to create a symbolic space of origin; through it, they link the present with the past and renew systems of religious belief through elements of Slovenian culture. The music practiced within church life is represented by church singing, which remains the only active musical practice within the Slovenian Catholic community in Switzerland. It is, in fact, the only regular musical activity still maintained by one of the Slovenian communities today. Other musical activities that occasionally existed in the context of community associations have, over the past two decades, nearly disappeared.

The Slovenian community in Switzerland is also connected through social gatherings centred around a folkpop musical style that became established from the second half of the twentieth century onwards. The relatively small Slovenian immigrant community used this music as a cultural reference point in its efforts to establish itself in the new environment, and through it the community became recognizable within Switzerland. The monograph illustrates how the symbolic use of this music, known in the Swiss context as Oberkrainer, served the community in negotiating and affirming the identity of the Slovenian minority in dialogue with the majority population.

The music was not performed and listened to only within Slovenian communities; it also became highly popular in the Swiss environment and is today performed by Swiss musicians as well. This enthusiasm led to the establishment of a Swiss Oberkrainer music club, which maintains ties with Slovenia as the place of origin of this musical genre. This example demonstrates the circulation of music and the ways in which new communities relocate musical practices to new settings, where the music continues to live new lives. It also represents one of the instances of musical transfer in which a musical genre becomes situated in a new environment and develops into new forms.

The next thematic area focuses on the musicians who began arriving in Switzerland during the first major wave of emigration from Slovenia in the 1960s, which coincided with the rise of Slovenian Oberkrainer folkpop music in Slovenia. This development encouraged the migration of several Slovenian folkpop musicians to Switzerland. Musicians

play an important role in transferring music from one environment to another. Their narratives reveal when, why, and how they chose their paths from Slovenia to Switzerland. Musical acquaintances and networks from their home environment guided them into new contexts that became accessible to them through the musical skills acquired in their domestic, informal musical training. Switzerland was attractive due to the favourable conditions it offered Slovenian musicians. Their experiences illustrate how the musical landscape has changed over time and how these transformations influenced their migration trajectories and musical development. They shed light on processes of musical fluidity, network formation, identity construction, and artistic activity in multicultural and multiethnic environments.

Research into the musical trajectories of Slovenian musicians also opens new research perspectives in the field of music studies. These perspectives, informed by the observation of interethnic dynamics within the Slovenian musical space, highlight the fact that Slovenia, like any other country, is multicultural and multiethnic.

A segment of the contemporary Slovenian community in Switzerland also consists of Slovenians whose ancestors migrated to Slovenia. Exploring their musical creativity and listening practices provides a broader understanding of the multilayered dynamics of integration processes and opens new perspectives for studying how identities and senses of belonging are formed, processes that are not necessarily channeled through, nor aligned with, dominant (mono)ethnic musical expressions.

An expanded understanding of cultural and ethnic affiliations characterizes a significant part of the contemporary Slovenian community in Switzerland, which raises questions about new forms of identity and belonging. These individuals draw on more than a single place of origin when shaping their identities, as they are not bearers of only one collective ethnic affiliation. This multilayered character is also expressed through music, both as performers and as listeners.

The answers offered by the individual chapters shed light on and deepen the understanding of musical processes and emerging musical forms in communities that are constantly evolving. The meanings and roles of music among members of the Slovenian community in Switzerland are examined, both among musicians and other community members, whose practices contribute to the preservation and creation of musical traditions within the community, drawing on the Slovenian place of origin.



## Viri in literatura

- 1a Unternehmung GmbH. B. n. l. <https://www.1a-unternehmung.ch>, ogledano 13. 1. 2014.
- Ališič, Miran. 2013. Švicarski državni praznik z Avseniki, menihi in prvakinjo v likanju. *MMC RTV* (3. 8.). <https://www.rtv slo.si/svet/svicarski-drzavni-praznik-z-avsleniki-menihi-in-prvakinja-v-likanju/314477>, ogledano 20. 8. 2014.
- Althaus, Daniel. B. n. l. Daniel Althaus. *Radio Beo*. [https://www.radiobeo.ch/team\\_members/daniel-althaus/](https://www.radiobeo.ch/team_members/daniel-althaus/), ogledano 17. 9. 2021.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Araújo, Samuel. 2009. Ethnomusicologists Researching Towns They Live in: Theoretical and Methodological Queries for a Renewed Discipline. *Muzikologija-Musicology* 9: 33–50. DOI: <https://doi.org/10.2298/muz0909033a>.
- Azevedo, Carlos de Pinho Moreira in Richard Rousse. 2017. *Musica e Chiesa: culto e cultura a 50 anni dalla Musicam Sacram, Roma, 2–4 marzo 2017*. Canterano: Aracne editrice.
- B. n. a. 1953. *Slovenske narodne pesmi*. Ljubljana: Slovenska izseljenska matica.
- B. n. a. 1960. *Domači zvoki: izbor slovenskih narodnih in umetnih pesmi*. Ljubljana: Slovenska izseljenska matica.
- B. n. a. 1963. Radio+Fernsehen. *Ausgabe 1. Mit den offiz. Radio- und Fernsehenprogrammen vom 24. Februar bis 2. März*: II.
- B. n. a. 1964. *Vodnik po pravnih predpisih za jugoslovanske izseljence*. Beograd: Koordinacijski odbor izseljenskih matic Jugoslavije.
- B. n. a. 1968. 20 let folklorne skupine France Marolt. *Rodna gruda* 15 (7–8): 268–269.
- B. n. a. 1997. Rafaelova družba. *Traditiones* 26: 438.
- Bahovec, Igor. 2009. Prispevek sv. Pavla pri inkulturaciji krščanstva v helenistično kulturo: izziv in navdih za srečanje med evangelijem in sodobno kulturo. *Bogoslovni Vestnik* 69 (3): 321–345.
- Baker, Catherine. 2013. Music as a Weapon of Ethnopolitical Violence and Conflict: Processes of Ethnic Separation during and After the Break-up of Yugoslavia. *Patterns of Prejudice* 47: 4–5, 409–429. DOI: 10.1080/0031322X.2013.835914.
- Barber-Keršovan, Alenka. 1999. Na sledi kulturni identiteti. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 39 (1): 4–9.
- Barber-Keršovan, Alenka. 2015. How Balkan Rock Went West. Political Implications of fan Ethno-Wave. V: Bernd Clausen idr. (ur.), *Music in Motion*. Bielefeld: Trnascript Verlag, 233–252. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839410745-013>.
- Bardong, Matthias, Hermann Demmler in Christian Pfarr. 1993. *Lexikon des deutschen Schlagens*. Mainz: Schott.
- Barth, Fredrik. 1969. *Ethnic Groups and Boundaries*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bauman, Zygmunt. 1996. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. V: Stuart Hall in Paul du Gay (ur.), *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks: Sage Publications, 18–36.

- Bauman, Zygmunt. 2004. *Identity*. Cambridge: Polity Press.
- Bedina, Katarina. 1997. *Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela*. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete.
- Bejtullahu, Alma. 2024. *Glasbeno in plesno delovanje žensk s priseljskim ozadjem v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Benedictus XVI. 2007. *Evharistija, zakrament ljubezni – Sacramentum caritatis: posinodalna apostolska spodbuda*. Ljubljana: Družina.
- Bergamo, Marija. 1998. Lebensraum als Schicksal: Anmerkungen zur Musikalischen Identität Sloweniens. V: Peter Andraschke in Edelgard Spaude (ur.), *Kunst-Gespräche: Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 69–78.
- Bibič, Bratko. 2014. *Harmonika za butalce: ulomki iz življenja nekega glasbila*. Ljubljana: Beletrina.
- Bigpower Musikhaus. B. n. l. <http://www.bigpower.ch/>, ogledano 3. 4. 2019.
- Binzegger, Lilli. 2005. Jugo? *NZZ Folio* 3: 3.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Bohman, Philip V. 1984. Central European Jews in Israel: The Reurbanization of Musical Life in an Immigrant Culture. *Yearbook for Traditional Music* 16: 67–83. DOI: <https://doi.org/10.2307/768203>.
- Bohman, Philip V. 1997. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Bohman, Philip V. 2001. Diaspora. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42950>.
- Bohman, Philip V. 2008. Other Ethnomusicologies, Another Musicology: The Serious Play of Disciplinary Alterity. V: Henry Stobart (ur.), *The New (Ethno)Musicologies*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 96–116.
- Bohman, Philip V. 2011. When Migration Ends, When Music Ceases. *Music and Arts in Action* 3 (3). <https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicceases>, ogledano 12. 1. 2014.
- Bohman, Philip V. 2013. *Revival and reconciliation: sacred music in the making of European modernity*. Lanham: Scarecrow Press. <https://hdl.loc.gov/loc.gdc/cip.2021676410>.
- Bonetti, Peter in Bruno Engert. 1999. *Prijatelji od Slovenija – Freunde der echten Oberkrainger Musik*. Horgen: Samozaložba. <https://www.yumpu.com/de/document/view/7464990/je-oberkraingerclubch>, ogledano 14. 1. 2015.
- Born, Georgina in David Hesmondhalgh. 2000. Introduction. On Difference, Representation and Appropriation in Music. V: Georgina Born in David Hesmondhalgh (ur.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 1–58.
- Boškovska, Nada. 2000. 'Jugoslawen' in der Schweiz. Soziale, kulturelle und ethnische Herkunft, Integrationsprobleme. *Schweizerische Ärztezeitung* 81 (47): 2647–2651.
- Bourdieu, Pierre. 1986. The Forms of Capital. V: John G. Richardson (ur.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press, 241–258.
- Broz, Josip Tito. 1956. Poslanica predsednika Tita ob proslavi 'Izseljenskega tedna'. *Slovenski izseljenski koledar*: 29–33.
- Bröcker, Marianne. 1987. »Volkstümliche« Musik und Pop. V: Helmut Rösing (ur.), *Ist Pop die Volksmusik von heute? Beiträge zu einem Seminar des Arbeitskreises Studium Populärer Musik*. Hamburg: CODA-Verlag, 61–66.
- Brubaker, Rogers. 2005. The 'Diaspora' Diaspora. *Ethnic and Racial Studies* 28 (1): 1–19. DOI: <https://doi.org/10.1080/0141987042000289997>.
- Brunec, Lili [oseba, ki intervjuja], Tomaž Tišler [intervjuvanec]. 2018. Zaupajte v znanje, pridobljeno v Sloveniji! *Slovenecem po svetu*. <https://radioprvi.rtvsl.si/2018/01/slovenecem-po-svetu-155/>, ogledano 19. 9. 2021.
- Brunnschweiler, Sabina. 2009. Immigrantenmusik: Plötzlich Reden Alle Von Balkanmusik. V: Christoph Merki (ur.), *Musikszene Schweiz*. Zürich: Chronos, 582–591.
- Bryceson, Deborah F. 2019. Transnational families negotiating migration and care life cycles across nation-state borders. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 45 (16): 3042–3064. DOI: <https://doi.org/10.1080/1369183X.2018.1547017>.
- Buchanan, Donna. 2007. Preface and Acknowledgments. V: Donna Buchanan (ur.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse. Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, xvii–xxviii.
- Bundesamt b. n. l. Bundesamt für Statistik. B. n. l. *Ständige und nichtständige Wohnbevölkerung nach Staatsangehörigkeit, Geburtsstaat, Geschlecht*

- cht und Zivilstand, 2021. <https://www.pxweb.bfs.admin.ch/sq/699386a9-bb6c-4824-8b28-cb6f6cf06488>, ogledano 25. 11. 2025
- Bundesamt 2020. Bundesamt für Statistik. 2020. *Religionszugehörigkeit – 2016–2018 | Diagramm | Bundesamt Für Statistik*. <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/sprachen-religionen/religionen.assetdetail.12228965.html>, ogledano 25. 1. 2021.
- Bundesamt 2024. Bundesamt für Statistik. 2024. *Zusammensetzung der ausländischen Bevölkerung*. <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/migration-integration/auslaendische-bevoelkerung/zusammensetzung.html>, ogledano 15. 10. 2025.
- Bundesamt 2025. Bundesamt für Statistik. 2025. *Sprachen: Hauptsprachen, Sprachen, die zu Hause und bei der Arbeit gesprochen werden*. <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/sprachen-religionen/sprachen.html>, ogledano 5. 11. 2025.
- Bürgisser, Thomas. 2017. Wie Traumausländer zum Feindbild Jugo wurden. *Dodis*: 15–18. <https://www.dodis.ch/de/wie-traumauslaender-zum-feindbild-jugo-wurden>, ogledano 12. 12. 2022.
- Bürgisser, Thomas. 2019. Wie die Schweiz mit Jugoslawien ins Geschäft kam. *Dodis*. SWI-swissinfo.ch. [https://www.dodis.ch/sites/default/files/doc/2019-11-21\\_Swissinfo.ch-de.pdf](https://www.dodis.ch/sites/default/files/doc/2019-11-21_Swissinfo.ch-de.pdf), ogledano 20. 1. 2021.
- Bürgisser, Thomas, Frithjof Benjamin Schenk in Nada Boškowska. 2017. *Wahlverwandtschaft zweier Sonderfälle im Kalten Krieg: Schweizerische Perspektiven auf das sozialistische Jugoslawien 1943–1991*. Bern: Diplomatische Dokumente der Schweiz.
- Carl, Florian. 2014. From Burger Highlife to Gospel Highlife: Music, Migration, and the Ghanaian Diaspora. V: Simone Krüger in Ruxandra Trandafoiu (ur.), *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*. New York: Routledge, 263–283.
- Cashman, David in Philip Hayward. 2014. The Golden Fleece: Music and Cruise Ship Tourism. V: Simone Krüger in Ruxandra Trandafoiu (ur.), *Globalization of Musics in Transit: Musical Migration and Tourism*. London: Routledge, 101–114.
- Castles, Stephen in Mark J. Miller. 2009. *The Age of Migration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ceribašić, Naila. 1995. Gender roles during the war: representations in Croatian and Serbian popular music 1991–1992. *Collegium Anthropologicum* 19 (1): 91–101.
- Ceribašić, Naila. 2007. Musical Faces of Croatian Multiculturalism. *Yearbook for Traditional Music* 30: 1–26.
- Ceribašić, Naila in Erica Haskell (ur.). 2006. *Shared Musics and Minority Identities*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research; Roč: Cultural-artistic society Istarski željezničar.
- Cigan, France. 1959. *Zbirka terenskih zapisov dr. Franceta Cigana*, Toronto, mapa 319. Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.
- Clausen, Bernd idr. (ur.). 2009. *Music in Motion: Diversity in Dialogue in Europe*. Bielefeld: European Music Council, Transcript Verlag.
- Clayton, Martin. 2015. The Social and Personal Functions of Music in Cross-Cultural Perspective. V: Susan Hallam idr. (ur.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 45–59.
- Clifford, James. 1992. Traveling cultures. V: Lawrence Grossberg idr. (ur.), *Cultural Studies*. New York: Routledge, 96–116.
- Clifford, James. 1994. Diasporas. *Cultural Anthropology* 9 (3): 302–38. <http://www.jstor.org/stable/656365>.
- Cohen, Anthony P. 1985. *Symbolic construction of community*. London: Routledge.
- Cohen, Sara. 1998. Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. V: Andrew Leyshon idr. (ur.), *The Place of Music*. London: Guildford Press, 434–446.
- Connell, John in Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Coulmas, Florian. 2019. *Identity: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Crettaz, Eric in Janine Dahinden. 2019. How Transnational are Migrants in Switzerland? An Analysis of the Migration-Mobility-Transnationality Nexus. V: Ilka Steiner in Philippe Wanner (ur.), *Migrants and Expats: The Swiss Migration and Mobility Nexus*. Cham: Springer International Publishing, 267–291.
- Cvetko, Igor. 1990. O zvočni in glasbeni identiteti: (tokrat malo drugače). *Muzikološki zbornik* 26: 59–65.
- Cvetko, Igor. 1997. Ljudska glasba in slovenska identiteta. V: Dušan Nečak (ur.), *Avstrija, Jugoslavija, Slovenija: Slovenska identiteta skozi čas*. Ljupca, 29. maj - 1. junij 1990. Ljubljana:

- Oddelek za zgodovino, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, 168–173.
- Cvetko, Igor. 2007. *Zvoki Slovenije: od ljudskih godcev do Avsenikov: razstava, 22. november 2007 – september 2008*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- Czekanowska, Anna in Gerda Lechleitner (ur.). 2004. *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Čvoro, Uroš. 2014. *Turbo-Folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Farnham: Ashgate.
- D'Amato, Gianni. 2008. Historische und soziologische Übersicht über die Migration in der Schweiz. *Schweizerisches Jahrbuch für Entwicklungspolitik* 27 (2): 177–195.
- Dahinden, Janine in Joëlle Moret. 2008. Transnationale Aktivitäten serbischer und kosovarischer Migrantenorganisationen in der Schweiz. *Schweizerisches Jahrbuch für Entwicklungspolitik* 27 (2): 235–247. DOI: <https://doi.org/10.4000/sjep.353>.
- Debevec, Charles F. 2014. Slovenian recordings made in America prior to World War II. *Traditiones* 43 (2): 97–117. DOI: <https://doi.org/10.3986/Traditio2014430205>.
- Defrance, Yves (ur.). 2019. *Voicing the Unheard: Music as Windows for Minorities*. Paris: L'Harmattan.
- Die Schilcher. B. n. l. <https://schilcher.ch/ueberuns/>, ogledano 15. 9. 2021.
- Dolgan, Bob. 2006. *America's Polka King: the Real Story of Frankie Yankovic and his music*. Cleveland: Gray & Co.
- Domjo, Klemen. 2015. *Kdo so ljudski godci danes?: magistrsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani.
- Drnovšek, Marjan. 2002. Slovenski izseljenci in katoliška Cerkev. Metod Benedik idr. (ur.), *Cerkev na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Družina, 127–146.
- Drnovšek, Marjan. 2007. The Attitudes of the State and the Catholic Church towards Slovenian Emigration: A Historian's View. V: Marjan Drnovšek (ur.), *Historical and Cultural Perspectives on Slovenian Migration*. Ljubljana: ZRC, ZRC SAZU, 13–43.
- Drnovšek, Marjan. 2010. Pomen in vloga glasbene-ga ustvarjanja med Slovenci v izseljenstvu. V: Andrej Štrus idr. (ur.), *Zbornik/II. konferenca slovenskih glasbenikov iz sveta in Slovenije, Slovenj Gradec in Pliberk, 9.–10. september 2010*. Ljubljana: Svetovni slovenski kongres, 137–139.
- Drnovšek, Marjan. 2012. *Slovenski izseljenci in Zahodna Evropa v obdobju prve Jugoslavije*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Duo Rauch und Schön. B. n. l. <https://www.rauchundschoen.ch/>, ogledano 20. 9. 2020.
- Đorđević Ivan. 2010. Identitetske politike u ritmu «lakih nota»: recepcija neofolk muzike u Sloveniji. *Traditiones* 39 (1): 137–153.
- Engelhardt, Jeffers. 2009. Right Singing in Estonian Orthodox Christianity: A Study of Music, Theology, and Religious Ideology. *Ethnomusicology* 53 (1): 32–57.
- Eidgenössisches 2023. Eidgenössisches Departement für auswärtige Angelegenheiten. 2023. *Auswanderung und Einwanderung*. <https://www.aboutswitzerland.eda.admin.ch/de/auswanderung-und-einwanderung>, ogledano 3. 11. 2023.
- Erlmann, Veit. 1990. Migration and Performance: Zulu Migrant Workers' Isicathamiya Performance in South Africa, 1890–1950. *Ethnomusicology* 34 (2): 199–220. DOI: <https://doi.org/10.2307/851683>.
- Erol, Ayhan. 2012. Identity, Migration and Transnationalism: Expressive Cultural Practices of the Toronto Alevi Community. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 38 (5): 833–849.
- Espahangizi, Kijan. 2018. Ein Civil Rights Movement in der Schweiz? Dass vergessene Erbe der Mitenand-Bewegung (1974–1990). *INES. Blog*. [https://www.institutneueschweiz.ch/De/Blogs/178/Espahangizi\\_Mitenand](https://www.institutneueschweiz.ch/De/Blogs/178/Espahangizi_Mitenand), ogledano 17. 11. 2021.
- Espahangizi, Kijan. 2019. The 'Cultural Turn' of Postmigrant Conviviality. A Historical Case Study on Practices and Discourses of Cultural Diversity and Multiculturalism in Switzerland, 1970s–1990s'. V: Lisa Gaupp in Giulia Pelillo-Hestermeyer (ur.), *Diversity and Otherness between Standards and Life-Worlds: A Transcultural Approach*. Berlin: de Gruyter, 96–126.
- Ferbežar, Ina. 1995. *Besedila Avsenikovih narodno-zabavnih popevk 1953–1985 ali popevčice milemu narodu*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Fras, Slavko. 1991. Biti Slovenec v Winterthuru: 'Pro cultura slovenica' z nekaj zanesenjaki. *Naši razgledi* 40 (9): 281–282.

- Frisch, Max. 1965. *Vorwort*. V: Alexander J. Seiler, *Siamo italiani – Die Italiener. Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz*. Zürich: EVZ Verlag.
- Frith, Simon. 1996. Music and identity. V: Stuart Hall in Paul Du Gay (ur.), *Questions of cultural identity*. London, Thousand Oaks: Sage Publications, 108–127.
- Fujs, Damjan in Simon Vrhovec. 2020. Use of Social Networking Services among Slovenes around the World. *Dve domovini* [št.] 52: 61–79.
- Galič, Jože. 2012a. Narodnozabavna glasba – je res 'goveja'? *SIGIC* (9. 3.). <https://www.sigic.si/narodnozabavna-glasba-je-res-goveja.html>, ogledano 14. 3. 2012.
- Galič, Jože [oseba, ki intervjuva], Kovačič Matej [intervjuvanec]. 2012b. Slovenska duša v avstrijski glasbi. *Slovenija danes, Slovenci.si* 2 (16): 15.
- [Gerjovič, Marjan]. B. n. l. Biografija Marjan. *Duo Florida*. <https://duoflorida.com/>, ogledano 14. 8. 2021.
- Gerstin, Julian. 1998. Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity, and Politics. *Ethnomusicology* 42 (3): 385–414.
- Giannattasio, Francesco in Giovanni Giuriati. 2017. *Perspectives on a 21st century comparative musicology: ethnomusicology or transcultural musicology?* Udine: Nota.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London, New York: Verso.
- Giuriati, Giovanni. 2005. Idealization and Change in the Music of the Cambodian Diaspora. V: Hae-kyung Um (ur.), *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions*. London: Routledge Curzon, 129–143.
- Glick Schiller, Nina, Ayse Caglar in Thaddeus C. Guldbrandsen. 2006. Beyond the Ethnic Lens: Locality, Globality, and Born-again Incorporation. *American Ethnologist* 33 (4): 612–633.
- Glick Schiller, Nina, Linda Basch in Cristina Szanton Blanc. 1992. *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered*. New York Academy of Sciences.
- Glick Schiller, Nina in Ulrike H. Meinhof. 2011. Singing a New Song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives. *Music and Arts in Action* 3 (3): 21–39.
- Goldin, Ian, Geoffrey Cameron in Meera Balaram. 2011. *Exceptional People: How Migration Shaped Our World and Will Define Our Future*. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Gombač, Jure. 2005. *Esuli ali optanti?: zgodovinski primer v luči sodobne teorije*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Gopinath, Gayatri. 1995. Bombay, U.K., Yuba City: Bhangra Music and the Engendering of Diaspora. *Diaspora* 4 (3): 303–321.
- Göttin, Thomas in Stefanie Schüpbach (ur.). 2020. *Shiva beagnet SUVA. Religion und Staat im Alltag*. Bern: Polit-Forum Bern.
- Gratzer, Wolfgang idr. (ur.). 2023. *Music and Migration*. Münster: Waxmann.
- Gregorič Bon, Nataša, Jaka Repič in Alenka Janko Spreizer. 2013. *(Ne)gibanje in vzpostavlanje kraja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. DOI: <https://doi.org/10.3986/9789612544836>.
- Grobovšek, Bojan. 2014. *Zakaj Slovenija ni Švica*. Tomišelj: Alpedmedia.
- Guilbault, Jocelyne. 2005. Audible Entanglements: Nation and Diasporas in Trinidad's Calypso Music Scene. V: Bob W. White (ur.), *Music and Globalization: Critical Encounters*. Albany: State University of New York Press, 48–72.
- Gupta, Akhil in James Ferguson. 1997a. Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference. V: Akhil Gupta in James Ferguson (ur.), *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham in London: Duke University Press, 33–51.
- Gupta, Akhil in James Ferguson. 1997b. Discipline and Practice: 'The Field' as Site, Method and Location of Anthropology. V: Akhil Gupta in James Ferguson (ur.), *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1–46.
- Gusterson, Hugh. 1997. Studying Up Revisited. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review* 20: 114–119.
- Gwerder, Remo. B. n. l. *De Gwerder – erfrischend, vielfältig und bodenständig*. <https://www.remogwerder.ch/>, ogledano 15. 9. 2021.
- Habe, Tomaž. 2007. Prvine glasbe bratov Avsenik. V: Aleksi Jercog, *Slavko Avsenik: življenje za glasbo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 288–300.
- Hall, Stuart. 1990. Cultural Identity and Diaspora. V: Jonathan Rutherford (ur.), *Identity: Commu-*

- ity, *Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 222–237.
- Hall, Stuart. 1996. Who Needs 'Identity'? V: Stuart Hall in Paul du Guy (ur.), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1–16.
- Hannerz, Ulf. 2005. Two Faces of Cosmopolitanism: Culture and Politics. *Statsvetenskaplig tidskrift* 107 (3): 199–213.
- Harb, Pierre, Rudolf Fellmann, Martin Eduard Fischer in Peter Heim. 2010. Olten (Gemeinde). *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, verzija 16. 9. 2010. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/001168/2010-09-16/>, ogledano 10. 9. 2022.
- Hardwick-Franco, Kathryn. 2009. *Slovenian folk music and identity maintenance in Port Lincoln, South Australia: magistrsko delo*. Adelaide: University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music.
- Hauser, Jürg. 1980. *Haus zum Wolf. Vorgeschichte und Geschichte einer Bierhalle*. Zürich: Samozaložba.
- Head-König, Anne-Lise. 2007. Auswanderung. *Historisches Lexikon der Schweiz*. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007988/2007-10-15/>, ogledano 16. 11. 2021.
- Heiniger, Marcel. 2006. Einwanderung. *Historisches Lexikon der Schweiz*. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007991/2006-12-07/>, ogledano 22. 11. 2021.
- Heinschink, Mozes F. in Ursula Hemetek (ur.). 1994. *Roma: Das unbekannte Volk – Schicksal und Kultur*. Dunaj: Böhlau Verlag.
- Hello World. B. n. l. *O nama*. <https://www.helloworld.rs/kompanija/NetTV-Plus/415>, ogledano 18. 12. 2025.
- Hemetek, Ursula. 2001. *Mosaik der Klänge: Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich*. Wien: Böhlau Verlag.
- Hemetek, Ursula. 2009. Gelem, gelem Lungone Dromeja – I Have Walked a Long Way. The International Anthem of the 'Travelling People' – Symbol of a Nation? V: Bernd Clausen idr. (ur.), *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe*. Bielefeld: [transcript], 103–115.
- Hemetek, Ursula (ur.). 2012. *Music and Minorities in Ethnomusicology: Challenges and Discourses from Three Continents*. Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- Hemetek, Ursula idr. (ur.). 2014. *Music and Minorities from Around the World: Research, Documentation and Interdisciplinary Study*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Hemetek, Ursula idr. (ur.). 2021. *Music and Marginalisation: Beyond the Minority-Majority Paradigm*. Osaka: National Museum of Ethnology.
- Hesmondhalgh, David. 2013. *Why Music Matters*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Hobsbawm, Eric in Terence Ranger (ur.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hočevar, Ksenija [oseba, ki intervjuva], Marco Schmid [intervjuvanec]. 2011. Za priseljence so švicarske cerkve premajhne. *Družina* 60 (38), 17. 9.: 8.
- Hofer, Julia in Jasmine Helbling. 2020. Wie die Kirche gegen Personalmangel vorgeht. *Beobachter* (23. 11.). <https://www.beobachter.ch/gesellschaft/priester-aus-dem-ausland-wie-die-kirche-gegen-personalmangel-vorgeht>.
- Hofman, Ana. 2012. Lepa Brena: Repolitization of Musical Memories on Yugoslavia. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 60 (1): 21–32.
- Hofman, Ana in Mojca Kovačič. 2023. Slovenian Trubači: the Economies of Affect within and beyond Ethno-Racialized Difference. V: Ana Hofman in Tanja Petrović (ur.), *Affect's Social Lives: Post-Yugoslav Reflections*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 109–38. <https://doi.org/10.3986/9789610507291>.
- Holmes, Madelyn. 1988. *Forgotten Migrants*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Hood, Mantle. 1960. The Challenge of 'BiMusicality'. *Ethnomusicology* 4: 55–59.
- Hornbostel, Erich Moritz von. 1975. *Hornbostel Opera omnia*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Horvat, Marjan [oseba, ki intervjuva], Robert Pešut [intervjuvanec]. 2013. Ljudje so ironični, sarkastični, cinični. *Mladina* 41 (11. 10.): 62–64.
- Hrovatin, Radoslav. 1952. *Terenski zvezek, Trenta III*, 60–65. Arhiv Glasbenonarodpoisnega inštituta ZRC SAZU.
- Humanrights.ch/MERS. 2009. Jodlerchor-Auftritt am Fernsehen: 'stark religiös verletzt'. *Kath.ch*. <https://www.kath.ch/newsd/jodlerchor-auftritt-am-fernsehen-stark-religios-verletzend/>, ogledano 4. 9. 2013.
- Ingalls, Monique. 2017. Style Matters: Contemporary Worship Music and the Meaning of Popular Musical Borrowings. *Liturgy* 32 (1): 7–15, DOI: 10.1080/0458063X.2016.1229435.
- Ingalls, Monique, Muriel Swijghuisen Reigersberg in Zoe C. Sherinian. 2018. Introduction. V: Mo-

- nique Ingalls idr. (ur.), *Making Congregational Music Local in Christian Communities Worldwide*. London: Routledge, Taylor et Francis Group, 1–31.
- Jercog, Aleksi. 2017. *Slavko Avsenik: življenje za glasbo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jović, Dejan. 2015. Fear of Becoming Minority as a Motivator of Conflict in the Former Yugoslavia. *Balkanologie* V (1–2). <http://balkanologie.revues.org/674>, ogledano 16. 8. 2019.
- Jurič, Evgen. 1970. Polka je ukazana. Dvesto Slovenec v Amriswilu. *Antena* VI (37): 54–55.
- Jurková, Zuzana in Lee Bidgood (ur.). 2009. *Voices of the Weak*. Praha: Slovo 21, Faculty of Humanities of Charles University Prague.
- Kartomi, Margaret J. 1981. The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology* 25 (2): 227–249.
- Katoliška cerkev. 1967. *Konstitucija o svetem bogoslužju*. Ljubljana; Nadškofijski ordinariat. [https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_it.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_it.html), ogledano 15. 12. 2024.
- Kavčič, Stane. 1969. Kaj dela in kam gre Slovenija. *Rodna Gruda* 16 (1): 2–3.
- Kämpf, Philipp. 2008. *Die Jugo-Schweiz: Klischees, Provokationen, Visionen*. Zürich: Rüegger.
- Keil, Charles in Angeliki V. Keil. 1992. *Polka Happiness*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kiwan, Nadia in Ulrike Hanna Meinhof. 2011. Music and Migration: A Transnational Approach. *Music and Arts in Action* 3 (3): 3–20.
- Klemenčič, Ivan. 1978. K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja. *Muzikološki zbornik* 14: 88–105.
- Klik 2012. Klik v domovino. 2012. <http://klikvdovino.si/>, ogledano 20. 11. 2025.
- Klobčar, Marija. 2020. *Poslušajte štimo mojo: potujoči pevci na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Klubovi b. n. l. *Klubovi i udruženja dijaspore*. B. n. l. Švajcarska. <https://www.koznazna.com/klubovi-i-udruzenja-dijaspore-svajcarska>, ogledano 27. 5. 2014.
- Knific, Bojan. 2005. Kostumiranje narodno-zabavnih ansamblov. *Traditiones* 34 (2): 155–177.
- Knific, Bojan. 2012. Slovenskost pripadnostnega kostumiranja Gorenjcev: vizualna pričevanja o pripadnostnem kostumiranju Gorenjcev in nekaj misli o gorenjskosti 'slovenske narodne noše'. V: Tita Porenta in Mojca Terčelj Otorepec (ur.), *Gorenjska: Etnologija in pokrajine na Slovenskem na primeru Gorenjske ali kaj lahko antropologi in kulturni antropologi doprinesemo h kulturni podobi in razumevanju pokrajin na Slovenskem*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 213–243.
- Knific, Bojan. 2013. Interpretiranje plesnega izročila: lokalno, nacionalno in nadnacionalno. *Traditiones* 42 (1): 125–142.
- Kocur, Stane. 2020. Sledi časa: Kako je glasbena skupina izza 'železne zaves' sredi hladne vojne v Nemčiji igrala ameriškim vojakom. *RTV 365* (11. 10.). <https://4d.rtvsllo.si/arhiv/sledi-casa/174724230>, ogledano 28. 10. 2020.
- Kolar, Bogdan. 1991. Cerkev in Slovenci po svetu. V: Metod Benedik (ur.), *Zgodovina Cerkev na Slovenskem*. Celje: Mohorjeva družba, 273–304.
- Komac, Miran. 2007. Varstvo 'novih' narodnih skupnosti v Sloveniji. V: Miran Komac (ur.), *Priseljenci*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja, 35–65.
- Komavec, Maša. 2004. Ljudski godci: nadaljevanje starih ali ustvarjanje novih tradicij. V: Naila Ceribašič (ur.), *Zaščita tradicijskog glazbovanja / Safeguarding Traditional Music-Making*. Roč: KUD Istarski željezničar, 75–88.
- Konsevatorij b. n. l. Konservatorij za glasbo in balet. B. n. l. *Zgodovina*. <https://www.kgbl.si/zgodovina-kgbl.html>, ogledano 15. 9. 2024.
- Košorok, Dari. 1968. V Amriswilu je vedno živahno. *Rodna gruda* 15 (7–8): 270.
- Kovačič, Mojca. 2012. In search of the 'folk character' we would like to hear the dichotomy between folk, the profession, and scholarship. *Traditiones* 41 (1): 77–90.
- Kovačič, Mojca. 2014. Kje so ljudski godci?: Refleksija preteklih konceptov in možnosti novih opredelitev ljudskega godčevstva. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 54 (3): 12–20.
- Kovačič, Mojca in Urša Šivic. 2017. *Narodno-zabavna glasba*. <http://www.nesnovnadediscina.si/sl/register/narodno-zabavna-glasba>; <https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?page=RNSD>, ogledano 12. 9. 2021.
- Kovačič, Mojca in Urša Šivic. 2023. Migracije nacionalizacije glasbe: od ljudske k narodno-zabavni. *Dve domovini* [št.] 58: 103–123. DOI: 10.3986/2023.2.06.
- Krah, Hans. 2015. German 'volkstümliche Musik' of the Early Nineties and 'Modern Society': Stra-

- gies of DeIndividualisation as a Contribution to a Collective ReOrganisation. *Schriften zur Kultur und Mediensemiotik | Online* (1): 43–64. DOI: <https://doi.org/10.15475/skms>.
- Kregar, Marjan. 2019. Popoldanski klepet s podokničarjem: Brane Klavžar in Marjan Kregar. *Radio in Televizija Veseljak* (7. 1.). <https://www.youtube.com/watch?v=9NrTEvjOZ5g>, ogledano 23. 3. 2021.
- Krüger Bridge, Simone. 2022. Transnational Music. Geoff Stahl in J. Mark Percival (ur.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Place*. London: Bloomsbury, 315–328. <https://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/11681>, ogledano 15. 3. 2022.
- Krüger, Simone in Ruxandra Trandafoiu. 2014. Introduction: Touristic and Migrating Musics in Transit. V: Simone Krüger in Ruxandra Trandafoiu (ur.), *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*. New York: Routledge, 1–31.
- Kumer, Zmaga. 1978. Godčevstvo in sodobni instrumentalni ansamblu na Slovenskem. V: Angelos Baš in Slavko Kremenšek (ur.), *Pogledi na etnologijo*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 365–378.
- Kumer, Zmaga. 2000. Ljudsko petje pri bogoslužju in pobožnostih na Slovenskem. *Communio* 10 (3): 225–242.
- Kumer, Zmaga. 2002. *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana, Slovenska matica.
- Kunej, Drago in Rebeka Kunej. 2016. *Glasba z obeh strani: gramofonske plošče Matije Arka in Hoyer Tria*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Kuret, Primož (ur.). 2008. *Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije: koncerti, mednarodni muzikološki simpozij*. Ljubljana: Festival.
- Laučević, Mirjana. 2007. *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. New York: Oxford University Press.
- Lepoša, Ana. 2014. Življenje Slovencev v Švici in njihova vračanja: magistrsko delo. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Lidskog, Rolf. 2016. The role of music in ethnic identity formation in diaspora: A research review. *International Social Science Journal* 65 (216), 91–104.
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London: Verso.
- Loparnik, Borut. 1968. Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem. *Muzikološki zbornik* 4: 98–113.
- Lukšič Hacin, Marina. 1999. *Multikulturalizem in migracije*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Lukšič Hacin, Marina. 2001. *Zgodbe in pričevanja: Slovenci na Švedskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Lukšič Hacin, Marina. 2007. Normativni vidiki in delovne razmere za migrante v Zvezni republiki Nemčiji. *Dve domovini* [št.] 25: 187–208.
- Lundberg, Dan, Krister Malm in Owe Ronström. 2003. *Music, Media, Multiculture: Changing Musicscapes*. Stockholm: Svenskt Visarkiv.
- Mager, Ingrid [oseba, ki intervjuva], Jože Galič [intervjuvanec]. 2015. Že doslej je bilo mnogo posnemovalcev Avsenikove glasbe, poslej pa jih bo še več. *Dnevnik* 65 (159), 11. 7.: 8–10.
- Marcus, George E. 1995. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24: 95–117.
- Marti, Urs. 2007. *Original Oberkraiener Avsenik-Musik: Slavko Avsenik und seine Original Oberkraiener: das Nachschlagewerk für Sammler*. Rümliken: Samozaložba.
- Marty, Maša. 2007. Jodlanje: nov način petja na Slovenskem? *Traditiones* 36 (2): 67–76.
- Marty, Maša. 2015. Glasba gre na pot. Pomen in vloga glasbe v izseljenstvu. *Dve domovini* [št.] 41: 89–99.
- Marty, Maša. 2021. Soglasbe iz Slovenije v novih deželah. V: Svanibor Pettan (ur.), *Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturalna dinamika v Sloveniji po letu 1991 / Music and ethnic minorities: (trans)cultural dynamics in Slovenia after the year 1991*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Marty, Maša. 2022. Sacred folk songs and the Slovenian immigrant community in Switzerland. *Music - religion - spirituality* 58 (1): 161–84. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.58.1.161-184>.
- Medica, Karmen. 2015. Transnacionalni socialni prostor: transnacionalna socialna polja – socialni kapital transnacionalnih migracij. *Monitor ISH* 17 (2): 183–95.
- Meinhof, Ulrike Hanna and Anna Triandafyllidou. 2006. Beyond the Diaspora: Transnational Practices as Transcultural Capital. V: Ulrike Hanna Meinhof in Anna Triandafyllidou (ur.), *Transcultural Europe: Cultural Policy in*

- a *Changing Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 200–222. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230504318>.
- Meinhof, Ulrike Hanna. 2009. Transnational Flows, Networks and 'Transcultural Capital'. Reflections on Researching Migrant Networks Through Linguistic Ethnography. V: Stef Slembrouck idr. (ur.), *Globalization and Languages in Contact: Scale, Migration, and Communicative Practices*. London: Continuum, 148–169.
- Merki, Christoph Maria. 2009. *Musikszene Schweiz: Begegnungen mit Menschen und Orten*. Zürich: Chronos-Verlag.
- Merkù, Pavle. 1976. *Identiteta in otroštvo Marija Kogoja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Merriam, Alan P. 2000. *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Meylan, Pierre, Chris Walton in Max Peter Baumann. 2001. Switzerland. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27221>.
- Meyn, Norbert, Peter Adey in Nils Grosch. 2023. Foregrounding Mobility Rather than Belonging: A Conceptual Framework for Engaging with Music Shaped by Transnational Migration. *Acta Musicologica* 95 (1): 4–20.
- Middleton, Richard in Peter Manuel. 2001. Popular Music. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>.
- Mikola, Maša in Jure Gombač. 2008. Internet kot medij ohranjanja narodne in kulturne dediščine med Slovenci po svetu. Stare dileme novih rešitev. *Dve domovini* [št.] 28: 39–56.
- Mlinar, Zdravko. 2012. Življenjsko okolje v globalni informacijski dobi. Globalizacija bogati in/ali ogroža? Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Molek, Nadia. 2017. 'Songs from the Homeland': Popular Music Performance Among Descendants of Slovenian Refugees in Argentina. *Dve domovini* [št.] 46: 23–37.
- Moličnik, Simona (ur.). 2011. *Slovenska zemlja v pesmi in besedi 2, Za gorami*. Ljubljana: Založba kaset in plošč RTV Slovenija, Prvi program Radia Slovenija. [Zgoščenka]
- Morgenstern, Ulrich. 2015. Folk Music Research in Austria and Germany: Notes on Terminology, Disciplinary History and Theoretical Implications. *Yearbook for Traditional Music* 47: 24–53.
- Muršič, Rajko. 1997. 'Razkritje krinke': O lokalno-globalnih identifikacijah. *Traditiones* 26: 223–236.
- Muršič, Rajko. 2000. *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
- Müller, Christian. 2012. Von 'Sau-Türken' und 'Dreck-Jugos'. *INFOSperber*. [infosperber.ch/politik/schweiz/von-sau-tuerken-und-dreck-jugos/](https://infosperber.ch/politik/schweiz/von-sau-tuerken-und-dreck-jugos/), ogledano 17. 4. 2014.
- Nettl, Bruno. 1965. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Nettl, Bruno. 1978. Introduction to Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change. V: Bruno Nettl (ur.), *Introduction to Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana: University of Illinois Press, 1–18.
- Nettl, Bruno. 2015. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- Nielsen, Kristina in Jessie M. Vallejo. 2022. *Music and Nationalism*. New York, London: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.25035/wmt.2022.001>.
- Nickl, Roger. 2009. Unterhaltungs- und Tanzmusik: Die Feelgiid-Musiker. V: Christoph Merki (ur.), *Musikszene Schweiz*. Zürich: Chronos-Verlag, 440–454.
- Nipič, Alfi. 2007. Mariborski obraz: Alfi Nipič – s petjem skozi življenje. *Mariborčan* [št.] 143. <http://www.revijakapital.com/mariborcan/clanki.php?idclanka=267>, ogledano 12. 6. 2014.
- O'Connell, John M. 2010. Introduction: An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict. V: John O'Connell in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (ur.), *Music and Conflict*. Urbana: University of Illinois Press, 1–14.
- Oberkrainerclub. B. n. l. <https://oberkrainerclub.com/>, ogledano 3. 3. 2014.
- Oblonšek, Cecilija. 2018. Liturgična glasba po drugem vaticanskem cerkvenem zboru in doprinos Gregorja Zafašnika v glasbeno zakladnico pokoncilске Cerkve na Slovenskem. *Edinost in dialog* 73 (1): 139–161.
- Omerzel - Terlep, Mira. 1988. Zvočna identiteta slovenstva včeraj in danes. V: Ingrid Slavec in Tatjana Dolžan (ur.), *Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije* 5. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 91–113.

- Omerzel, Mira. 1999. Zvočna identiteta slovenskih pokrajin. *Anthropos* 31 (4): 278–282.
- Orlič, Urška. 2016. Skupina, ki je svoje hite izdajala že na kasetah. *Slovenec* (6. 12.). <https://www.slovenec.org/2016/12/0repič6/skupina-ki-je-svoje-hite-izdajala-ze-na-kasetah/>, ogledano 17. 12. 2019.
- Oswald, Sonja. 2004. Oberkrainer-Stil. V: Barbara Boisis (ur.), *Oesterreichisches Musiklexikon online*. <https://www.musiklexikon.ac.at>, ogledano 23. 6. 2021.
- Paravaz, Natasha. 2014. Transnational Samba and the Construction of Diasporic Musicscapes. V: Simone Krüger in Ruxa Trandafoiu (ur.), *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*. New York: Routledge, 272–297.
- Peel, Ian. 2014. DJ (ii). *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256356>.
- Pegg, Carole, Philip V. Bohlman, Helen Myers in Martin Stokes. 2001. Ethnomusicology. *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52178>.
- Peres da Silva, Glaucia. 2022. Who Plays? An Analysis of Musicians' Global Mobility in the World Music Market. V: Aida Boschidr (ur.), *Kunst und Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer VS. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-658-37429-7\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-658-37429-7_16).
- Petek, Jon [oseba, ki intervjuva], Vojko Veršnik [intervjuvanec]. 2018. Dr. Vojko Veršnik: Ne gre mi toliko za rezultate oziroma produkt, pač pa za ljudi. *eKoroška.si*. <https://e-koroska.si/dr-vojko-versnik-ne-gre-mi-toliko-za-rezultate-oziroma-produkt-pac-pa-za-ljudi/>, ogledano 30. 11. 2018.
- Pettan, Svanibor. 1998. Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s: An Introduction. V: Svanibor Pettan (ur.), *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 9–27.
- Pettan, Svanibor. 2009. Europe and the potentials of music in motion. V: Bernd Clausen idr. (ur.), *Music in Motion*. Bielefeld: Transcript Verlag, 55–68.
- Pettan, Svanibor. 2011. *Etnomuzikologija na razpotju: Iz glasbene zakladnice kosovskih Romov*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Pettan, Svanibor. 2019. Sounds of Minorities in National Contexts: Ten Research Models. *Muzikološki zbornik* 55 (2): 41–64.
- Pettan, Svanibor. 2021. Glasba, etnične manjšine in (trans)kulturalna dinamika v Sloveniji po letu 1991: raziskovalne smeri in razsežnosti. V: Svanibor Pettan (ur.), *Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturalna dinamika v Sloveniji po letu 1991*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 7–26.
- Pettan, Svanibor in Jeff Todd Titon (ur.). 2015. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Pettan, Svanibor idr. (ur.). 2001. *Glasba in manjšine! Music and Minorities*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Pisk, Marjeta. 2019. Rokopisne pesmarice – med religioznim in ljudskim. *Traditiones* 48 (2): 69–95. DOI: <https://doi.org/10.3986/Traditio2019480204>.
- Podlesnik Tomášiková, Lidija. 2014. Življenje in delo Jožeta Osane (1919–1996). *Muzikološki zbornik* 50 (1): 175–178.
- Podvinski, Zvone. 2001. Folklorno življenje med Slovenci na Švedskem. *Dve domovini* [št.] 14: 151–168.
- Porter, Mark. 2013. Moving Between Musical Worlds: Worship Music, Significance and Ethics in the Lives of Contemporary Worshipers. V: Monique Ingalls idr. (ur.), *Christian Congregational Music: Performance, Identity and Experience*. London: Routledge, 201–217. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315571850>.
- Portmann-Tinguely, Albert in Philipp von Crnach. 2016. Flüchtlinge. *Historisches Lexikon der Schweiz*. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016388/2016-01-07/>, ogledano 2. 1. 2022.
- Post, Jennifer C. 2006. Introduction. V: Jennifer C. Post (ur.), *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. New York: Routledge, 1–18.
- Potočki-Vozny, Miran. 1986. *Narodno-zabavna in ljudska glasba kot dejavnika socializacije: diplomsko delo*. Ljubljana: Višja šola za socialne delavce, Univerza v Ljubljani.
- Pravaz, Natasha. 2014. Transnational Samba and the Construction of Diasporic Musicscapes. V: Simone Krüger in Ruxandra Trandafoiu (ur.), *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*. New York: Routledge, 272–297.
- Prelc Tratnik, Marija. 2014. *Organizacije in identiteta Slovencev v Švici: diplomsko delo*. Ljubljana: Oddelek za geografijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Radović, Srdan. 2010. Juče na Balkanu, danas u vašem stanu: nekolicina zapazanja o neofolk muzici u Sloveniji. *Traditiones* 39 (1): 123–135.

- Rafaelova družba. 2013. *Nastanek Rafaelove družbe*. <https://www.rafaelova-druzba.si/zgodovina>, ogledano 22. 8. 2021.
- Ramnarine, Tina K. 1996. Indian Music in the Diaspora: Tradition and Transformation. *British Journal of Ethnomusicology* 5: 133–153.
- Ramnarine, Tina K. 2007a. Musical Performance in the Diaspora: Introduction. *Ethnomusicology Forum* 16 (1): 1–17. <http://www.jstor.org/stable/20184574>, ogledano 15. 12. 2018.
- Ramnarine, Tina K. 2007b. *Beautiful Cosmos: Performance and Belonging in the Caribbean Diaspora*. London: Pluto Press.
- Ramšak, Mojca. 2015. Šest desetletij Avsenikovega glasbeno-poslovnega uspeha. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 55 (1): 74–85.
- Reily, Suzel Ana in Jonathan M. Dueck. 2016. *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*. Oxford: Oxford University Press, 13.
- Rehman, Benny. B. n. l. <http://beny-rehmann.ch/>, ogledano 8. 1. 2015.
- Reitmann, Hartwig. 1990. *Slavko Avsenik und seine Original O. Ein Beitrag zur Stilanalyse der volkstümlichen Unterhaltungsmusik: diplomsko delo*. Vienna: Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Repič, Jaka. 2006. *Po sledovih korenin: transnacionalne migracije med Argentino in Evropo*. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Repič, Jaka. 2009. Metodologija etnografskega raziskovanja migracijskih in transnacionalnih procesov. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 49 (3): 47–53.
- Repič, Jaka. 2013. Prazniki, socialni spomin in oblikovanje slovenske skupnosti v Argentini. V: Božidar Jezernik (ur.), *Politika praznovanja: prazniki in oblikovanje skupnosti na Slovenskem*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 153–172.
- Reuer, Bruno B. idr. (ur.). 2004. *Vereintes Europa - Vereinte Musik? Vielfalt Und Soziale Dimensionen in Mittel- Und Südosteuropa/United Europe - United Music? Diversity and Social Dimensions in Central and Southeastern Europe: Beiträge Des Internationalen Symposiums in Ljubljana (19.-23. September 2001)*. Berlin: Weidler Buchverlag.
- Reyes-Schramm, Adelaida. 1979. Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology. *Sociologus* 29 (1): 1–21.
- Reyes-Schramm, Adelaida. 1989. Music and Tradition: From Native to Adopted Land through the Refugee Experience. *Yearbook for Traditional Music* 21: 25–35.
- Reyes, Adelaida. 1999. *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Philadelphia: Temple University Press.
- Reyes, Adelaida. 2015. Identity Construction in the Context of Migration. *Saggiatore Musicale* 24 (1): 105–21. <http://www.jstor.org/stable/24642700>.
- Rhema. B. n. l. [https://rhema.ch/wp-content/uploads/2018/04/17-515\\_Pocket-Guide\\_RZ\\_Web\\_Party.pdf](https://rhema.ch/wp-content/uploads/2018/04/17-515_Pocket-Guide_RZ_Web_Party.pdf), ogledano 5. 5. 2018.
- Rice, Timothy. 2003. Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology* 47 (2): 151–179.
- Rice, Timothy. 2007. Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology. *Muzikologija-Musicology* 7: 17–38.
- Rice, Timothy. 2014. *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Rice, Timothy. 2017. *Modeling Ethnomusicology*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Richmond, Anthony H. 1988. Sociological Theories of International Migration: The Case of Refugees. *Current Sociology* 36 (2): 7–25.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 1988. Folklore. Models and Symbols. V: Dunja Rihtman-Auguštin in Zorica Rajković (ur.), *Contributions to the Study of Contemporary Folklore in Croatia* (Special Issue; 9). Zagreb: Zavod za istraživanje folklor, 9–22.
- Ringli, Dieter. 2012. Der Ländler und das Blech. *GVS/CH-EM Bulletin*: 25–27.
- Ringli, Dieter in Johannes Rühl. 2015. *Die neue Volksmusik: siebzehn Gespräche und eine Spurensuche*. Zürich: Chronos.
- Risi, Marisu. 2018. Wallfahrt nach Einsiedeln. *Die lebendige Traditionen in der Schweiz*. <https://lebendigetraditionen.ch/tradition/de/home/suche.html#Risi%2C%20Marius>, ogledano 16. 3. 2021.
- Rodošek, Berti. 2015. *Toti presneti: avtobiografija*. Maribor: Samozaložba.
- Rogelj, Anja in Ženja Pižent Suhadolc. 2011. Gosstovanja slovenskih kulturnih skupin. V: Janez Rogelj (ur.), *Rodna gruda: Zbornik ob 60 letnici Slovenske izseljske matice*. Ljubljana: Slovenska izseljska matica, 51–72.

- Rogelj, Janez. 2011. 60 let Slovenske izseljenske matice je enako 40 let vzpona in razvoja ter 20 let opravičevanja in dokazovanja. V: Mihael Glavan idr. (ur.), *Rodna gruda: Zbornik ob 60 letnici*. Ljubljana: Slovenska izseljenska matica, 17–50.
- Rogelj, Janez. 2020. *Kovček*. <https://kovcek.rogelj.net/>, ogledano 3. 7. 2021.
- Rogelj Škafar, Bojana. 2007. Zvoki Slovenije v Slovanskem etnografskem muzeju. V: Igor Cvetko: *Zvoki Slovenije: od ljudskih godcev do Avsenikov: razstava, Slovenski etnografski muzej, 22. november 2007 – september 2008*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 6–7.
- Ronström, Owe. 1991. Folklor: Staged Folk Music and Folk Dance Performances of Yugoslavs in Stockholm. *Yearbook for Traditional Music* 23: 69–77. DOI: <https://doi.org/10.2307/768397>.
- Ronström, Owe. 1996. Revival Reconsidered. *The World of Music* 38 (3): 5–20.
- Ruedin, Didier, Camilla Alberti in Gianni D'Amato. 2015. Immigration and Integration Policy in Switzerland, 1848 to 2014. *Swiss Political Science Review* 21 (1): 5–22.
- Rupnik, Anton. 1987. Švicarska čarobna formula CH. Ljubljana: Borec.
- S. G. 2023. Na današnji dan ... *Veseljak* (12. 2.). <https://veseljak.si/novice/5a8128e30b13d/na-danasnji-dan>, ogledano 15. 2. 2023.
- Sachs, Curt. 1940. *The history of musical instruments*. New York: W.W. Norton.
- Safran, William. 1991. Diasporas in modern societies: myths of homeland and return. *Diaspora* 1 (1): 83–99.
- Safran, William. 2004. Deconstructing and Comparing Diasporas. V: Waltraud Kokot idr. (ur.), *Diaspora, identity and religion*. London: Routledge, 9–29.
- Said, Edward W. 2002. Reflections on Exile. V: Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 173–86.
- Saje, Andrej. 2007. Življenjepis pokojnega nadškofa in metropolitana, msgr. dr. Alojzija Šuštarja. *aktualno.rkc.si* (29. 6). <http://aktualno.rkc.si/index.php/content/display/5920/arhivnovica-6001>, ogledano 19. 3. 2021.
- Schmid, Carl Alfred. 1915. *Unsere Fremdenfrage*. Zürich: Rascher.
- Schneider, Albrecht. 1976. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre: Zur Methodik und Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft*. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Schusser, Ernst. 1996. *Slavko Avsenik und seine Original Oberkrainer. Ein neuer Klang aus Slowenien. Entstehen-Verbreitung-Auswirkungen*. München: Bezirk Oberbayern und Deutsches Volksliedarchiv.
- Schweiss, Christoph A., Peter Wildhaber, Peter Läufer in Edzard Schade. [2008]. *Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911 bis 2008*. Basel: Schweizer Radio DRS. [ch-radiogesichte\\_1911-2008](http://ch-radiogesichte_1911-2008), ogledano 14. 4. 2022.
- Schweizer Bischofskonferenz. 2021. *Migratio: Dienststelle der Schweizer Bischofskonferenz*. <https://staging.sbkcescvs.ch/bischoefe/gremien/migratio/>, ogledano 22. 3. 2016.
- Schweizerisches 2021. Schweizerisches Pastoralsoziologisches Institut SPI. 2021. *Religionszugehörigkeit und Migrationshintergrund - Kirchenstatistik*. <https://kirchenstatistik.spi-sg.ch/religionszugehoerigkeit-und-migrationshintergrund/#close>, ogledano 26. 8. 2021.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*. Austin: University of Texas Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/780298>.
- Shelemay Kaufman, Kay. 1997. The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. V: Gregory F. Barz in Timothy J. Cooley (ur.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 189–204.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2011. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society* 64 (2): 349–390. DOI: <https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.349>.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2022. *Sing and Sing On: Sentinel Musicians and the Making of the Ethiopian American Diaspora*. Chicago: University of Chicago Press.
- Silverman, Carol. 1996. Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia. V: Mark Slobin (ur.), *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Odense: Odense University Press, 231–253.
- Silverman, Carol. 2012. *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. New York: Oxford University Press.
- Silverman, Carol. 2014. Global Balkan Gypsy Music: Issues of Migration, Appropriation, and

- Representation. V: Simone Krüger in Ruxandra Trandafoiu (ur.), *The Globalization of Musics in Transit: Musical Migration and Tourism*. New York: Routledge University Press, 185–208.
- Sivec, Ivan. 1998. *Vsi najboljši muzikanti: Del 1: Razvoj narodnozabavne glasbe od začetkov do leta 1973*. Mengeš: ICO.
- Sivec, Ivan. 1999. *Fenomen ansambla bratov Avsenik: magistrska naloga*. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Sivec, Ivan. 2003. *Vsi najboljši muzikanti: Del 2: Razvoj narodnozabavne glasbe v obdobju 1973–2003*. Mengeš: ICO.
- Skenderović, Damir. 2015. Fremdenfeindlichkeit. *Historisches Lexikon der Schweiz, Version vom 05.05.2015*. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016529/2015-05-05/>, ogledano 22. 1. 2022.
- Slanc, Karel. 1876. Nekaj o naših godcih: Listek. *Slovenski Narod* 9 (29): 1–3.
- Slavec Gradišnik, Ingrid. 1990. Etnološko preučevanje etnične identitete slovenskih izseljencev. *Dve Domovini* [št.] 1: 309–317.
- Slobin, Mark. 1992. Micromusics of the West: A Comparative Approach. *Ethnomusicology* 36 (1): 1–87. DOI: <https://doi.org/10.2307/852085>.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Wesleyan University Press.
- Slobin, Mark. 1994. Music in Diaspora: The View from Euro-America. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 3 (3): 243–251. DOI: <https://doi.org/10.1353/dsp.1994.0012>.
- Slovinci.si. 2021. *Slovinci po svet*. [https://slovinci.si/slovinci-po-svetu/#po\\_svetu\\_opis](https://slovinci.si/slovinci-po-svetu/#po_svetu_opis), ogledano 25. 1. 2022.
- Slovinci zunaj Slovenije. B. n. l. *Republika Slovenija*. <https://www.gov.si/podrocja/zunanje-zadeve/slovinci-zunaj-slovenije/>, ogledano 25. 1. 2022.
- Slovenska ljudska. 2021. *Slovenska ljudska stranka. 2021. SLS za posthumno podelitev Prešernove nagrade Lojzetu Slaku ter Slavku in Vilku Avseniku*. <http://www.sls.si/15899/sls-za-posthumno-podelitev-presernove-nagrade-lojzetu-slaku-ter-slavku-in-vilku-avseniku/>, ogledano 30. 1. 2022.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesley University Press.
- Smith, Anthony D. 1991. *National Identity*. London: Penguin Books.
- Smodiš, Karlo. 2008. Biseri na plašču Cerkve (2. del); s. Avrelija Pavel. *Družina* 57 (28): 8.
- Smolik, Marijan in Edo Škulj (ur.). 1996. *Slavimo Gospoda: Bogoslužna pesmarica in molitvenik, besedila*. Celje: Mohorjeva družba.
- Solomon, Thomas. 2015. Theorizing Diaspora in Music. *Urban People* 17: 201–219. <https://urbanpeople.cuni.cz/LMENG-36.html>, ogledano 18. 9. 2020.
- SRF Musikwelle. 2018. *Glarner Oberkriener: Fast zu »GENI«-al fürs Festzelt* (16. 2.). <https://www.srf.ch/radio-srf-musikwelle/volksmusik/glarner-oberkriener-fast-zu-geni-al-fuers-festzelt>, ogledano 20. 12. 2020.
- Staatssekretariat. 2021. Staatssekretariat für Migration SEM. 2021. *Schweizerische Migrationsaus-senpolitik*. <https://www.sem.admin.ch/sem/de/home/international-rueckkehr/ch-migration-sausenpolitik.html>, ogledano 20. 10. 2021.
- Stadt Amriswil. B. n. l. *Geschichte*. <https://www.amriswil.ch/geschichte/7869>, ogledano 22. 4. 2021.
- Stanković, Peter. 2015. Rustic obsessions: The role of Slovenian folk pop in the Slovenian national imaginary. *International Journal of Cultural Studies* 18 (6): 645–660.
- Stanković, Peter. 2021. *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.
- Stanonik, Marija, Marko Terseglav in Ingrid Slavec Gradišnik. 2004. Folklorizem. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 131–132.
- Statelova Rosemary idr. (ur.). 2008. *The Human World and Musical Diversity*. Sofia: Institute of Art Studies.
- Stefanija, Leon. 2016a. Slovenski izseljenci in glasbena ustvarjalnost po 1918: koncepti 'tujstva' v slovenski sodobni glasbi. *Traditiones* 45 (2): 145–158. <https://doi.org/10.3986/Traditio2016450209>.
- Stefanija, Leon. 2016b. *Sizifovsko lépo: portret Uroša Rojka*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Stepančič, A. 1970. Slovenska veselica u Stuttgartu. *Arena*: 2.
- Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music*. Oxford: Berg.
- Stokes, Martin. 2004. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology* 33: 47–72. <http://www.jstor.org/stable/25064845>.

- Stokes, Martin. 2012. *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. DOI: <https://doi.org/10.4000/ejts.4520>.
- Stokes, Martin. 2017. Musical Ethnicity: Affective, Material and Vocal Turns. *The World of Music (new series)* 6 (2): 7–20.
- Stokes, Martin. 2020. Migration and Music. *Music Research Annual* 1: 1–29.
- Strajnar, Julijan. 1982. Izselsjenstvo – osebne izkušnje in opažanja. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 22 (3): 84, 89–92.
- Strajnar, Julijan. 2002. Vloga ljudske glasbe pri ohranjanju narodnostne samobitnosti. *Trinkov koledar*: 145–149.
- Sugarman, Jane C. 2004. Diasporic Dialogues: Mediated Musics and the Albanian Transnation. V: Thomas Turino in James Lea (ur.), *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 21–38.
- Sugarman, Jane C. 2007. 'The Criminals of Albanian Music': Albanian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990. V: Donna A. Buchanan (ur.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 269–307.
- Sulič, Nives. 1996. Glasbeni ambasadorji Republike Slovenije med Slovenci v ZDA: čustva ali razum? *Dve domovini* [št.] 7: 273–277.
- Šarabon, Vinko. 1913. Par dni v Švici. *Dom in svet* 26 (6): 221–225.
- 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* [št.] 58: 79–101. DOI: <https://doi.org/10.3986/dd.2023.2.05>.
- Šetinc, Franc. 1969. AFS »France Marolt« v Švici. *Rodna gruda* 16 (1): 16.
- Šikić, Eva. 2015. Praznik vere. *Družina* (4. 10.). <https://www.druzina.si/ICD/spletnastran.nsf/clanek/praznik-vere?Open>, ogledano 22. 3. 2015.
- Šikić, Eva. 2019. 51. slovensko romanje v Einsiedeln. *Družina* (13. 10.). <https://www.druzina.si/ICD/spletnastran.nsf/clanek/51-slovensko-romanje-v-einsiedeln>, ogledano 22. 3. 2015.
- Širčelj, Milivoja. 2003. *Verska, jezikovna in narodna sestava prebivalstva Slovenije: popisi 1921–2002*. Ljubljana: Statistični urad Republike Slovenije.
- Šivic, Urša. 2013. Serbian Brass Bands in Slovenia as an Example of 'Our' and 'Their' Music. V: Drago Kunej in Urša Šivic (ur.), *Trapped in Folklore: Studies in Music and Dance Tradition and Their Contemporary Transformations*. Zurich: LIT-Verlag, 63–79.
- Škulj, Edo (ur.). 1995. *Letopis slovenskega glasbenega življenja v Argentini*. Celje: Mohorjeva družba; Celovec: Krščanska kulturna zveza; Ljubljana: Izselsjensko društvo Slovenija v svetu.
- Škulj, Edo. 1997. Glasbeno ustvarjanje Slovencev po svetu. *Meddobje/Entresiglo* 31 (3/4): 198–214.
- Štuhec, Ivan idr. (ur.). 2002. *Izberi življenje: sklepní dokument*. Ljubljana: Družina.
- Taljat, David. B. n. l. *Slovenska misija – Slowenen-Mission: Schweiz – Fürstentum Liechtenstein - Vorarlberg*. <http://www.slomisija.ch/SLOMISIJA/>, ogledano 16. 3. 2021.
- Taub, Herbert. 1928. *Führer durch das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen: (Jugoslavien)*. Zürich: Volkswirtschaftlicher Verlag A. G.
- Taylor, Charles. 1991. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvv41887>.
- Taylor, Timothy. 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Taylor, Timothy D. 2014. Afterword: Identities and Tourisms in Globalized Neoliberal Capitalism. V: Simone Krüger in Ruxandra Trandafiu (ur.), *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*. New York: Routledge, 318–325.
- Taylor, Timothy. D. 2020. Circulation, value, exchange, and music. *Ethnomusicology* 64 (1): 1–28. DOI: <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.1.0001>.
- Terseglav, Marko. 1996. A Little Known Treasure: Slovene Authentic Folk Music. *Slovenija* 10 (3): 27–31.
- Tišler Lukanec, Karmen. 2004. *Mladinska skupina »Mladi upi«*. V: *30-Obletnica 1974–2004 SD Planika*. Winterthur: Slovensko društvo Planika Winterthur, 4–5.
- Titon, Jeff Todd J. 2015. Ethnomusicology as the Study of People Making Music. *Muzikološki zbornik* 51 (2): 175–185.
- Todorova, Maria. 1997. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.

- Tomažič, Tanja. 1991. Ljudska glasba in šege. V: Igor Cvetko (ur.), *Med godci in glasbili na Slovenskem: Razgledi*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Inštitut za slovensko narodopisje, Sekcija za glasbeno narodopisje, 27–50.
- Trček Marušič, Katarina. 2018. *Potujoči glasbeniki: glasbene migracije v 17. in 18. stoletju povezane s prostorom današnje Republike Slovenije* (Vol. 4). Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU. <http://ezb.ijs.si/fedora/get/ezmono:pggm/VIEW/>.
- Tschernokoshewa, Elka. 2008. Hybridity as a Musical Concept: Theses and Avenues of Research. V: Rosemary Stelova idr. (ur.), *The Human World and Musical Diversity*. Sofia: Institute of Art Studies, 13–23.
- Tschernokoshewa, Elka in Udo Mischek (ur.). 2009. *Beziehungsgflecht Minderheit. Zum Paradigmenwechsel in der Kulturforschung/Ethologie Europas*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag.
- Tuma, Matija. 1977. Pro cultura slovenica: Švica. *Rodna gruda* 24 (4): 23.
- Tuma, Matija. 1996. 20 let fondacije 'Pro cultura slovenica'. *Rodna gruda* 43 (1): 40–41.
- Turino, Thomas. 1988. The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style. *Latin American Music Review* 9 (2): 127–150. DOI: <https://doi.org/10.2307/780291>.
- Turino, Thomas. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 2003. Are we Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music. *British Journal of Ethnomusicology* 12 (2): 51–79. <http://www.jstor.org/stable/30036849>.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Turino, Thomas in James Lea. 2004. Identity and the Arts in Diaspora Communities. V: Thomas Turino in James Lea (ur.), *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. Warren: Harmonie Park Press, 3–19.
- Turk, Teja. 2024. *Instrumentalne ljudskoglasbene prakse in kulturne identitete Slovencev v prvi polovici 20. stoletja: doktorska disertacija*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Velikonja, Mitja. 2013. *Rock 'n' retro: novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia.
- Vertovec, Steven. 1999. Conceiving and Researching Transnationalism. *Ethnic and Racial Studies* 22 (2): 447–462.
- Vertovec, Steven. 2004. Cheap Calls: The Social Glue of Migrant Transnationalism. *Global Networks* 4 (2): 219–224.
- Vertovec, Steven. 2010. Towards Post-Multiculturalism? Changing Communities, Conditions and Contexts of Diversity. *International Social Science Journal* 61 (199): 83–95.
- Veyrassat, Béatrice. 2015. Industrialisierung. *Historisches Lexikon der Schweiz*. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/013824/2015-02-11/>, ogledano 2. 11. 2025.
- Vižintin, Marijanca Ajša. 2014. Kdo vse piše in (so)justvarja slovensko književnost? *Recepcija slovenske književnosti*: 503–512.
- Volčič, Zala in Karmen Erjavec. 2010. The Paradox of Ceca and the Turbo-Folk Audience. *Popular communication* 8 (2): 103–119.
- Vovk, Joži. 2004. *Antropologija glasbe: slovenska glasbena kultura in njen vpliv na ohranjanje etnične identitete med Slovenci v Argentini: diplomsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani.
- Vrčon, Robert. 1992. *Fantje na vasi: ljudski pevci?: magistrsko delo*. Ljubljana: Oddelek za etnologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Vrčon, Robert. 1998. Slovenska ljudska glasbena identiteta. *Razgledi* 24 (1127): 13.
- Vrisk, Katarina. 2016. *Anthology of Slovenian Australian musicians*. Emerald: Palmer Higgs.
- Vršič, Blažka. 2020. *Oberkrainer-Sound in der deutschen Übersetzung: magistrsko delo*. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.
- Weiss, Jernej. 2012. Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja. Maribor: Litera, Pedagoška fakulteta.
- Weiss, Jernej. 2021. Češki glasbeniki na Slovenskem v 19. in 20. stoletju: od glasbene večine do manjšine. V: Svanibor Pettan (ur.), *Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturna dinamika v Sloveniji po letu 1991*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 127–151.
- Weiss, Jernej (ur.). 2017. *Glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti*. Koper: Založba Univerze na Primorskem.

- Yankovic, Frankie. 1977. *The Polka King: The life of Frankie Yankovic, as told to Robert Dolgan*. Cleveland: Dillon/Liederbach.
- Zala, Sacha idr. (ur.). 2012. *Diplomatic Documents of Switzerland* 24, doc. 170, dodis.ch/32381. Zürich: Chronos Verlag; Locarno: Armando dadò; Genève: Éditions ZOË.
- Združenje b. n. l. Združenje Slovenska izseljenska Matica. B. n. l. Zgodovina SIM. [https://www.zdruzenje-sim.si/kdo\\_smo/zgodovina\\_sim/](https://www.zdruzenje-sim.si/kdo_smo/zgodovina_sim/), ogledano 20. 11. 2021.
- Zheng, Su. 2010. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. New York: Oxford University Press.
- Zupančič, Maruša. 2019. The Influx of Bohemian Violinists to Slovenia and Croatia up to the 1920s. *Arti Musices* 50 (1): 259–300. DOI: 10.21857/9e31lhn1dm.
- Žitnik Serafin, Janja. 2006. Položaj priseljenskih kultur v Sloveniji: identitetni vidiki. *Dve domovini* [št.] 23: 107–39.
- Žitnik Serafin, Janja. 2008. *Večkulturna Slovenija: položaj migrantske književnosti in kulture v slovenskem prostoru*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Žižek, Slavoj. 1993. The Violence of Liberal Democracy. *Assemblage* 20: 92–93.

## Gradivo iz osebne arhiva Darija Košoroka

- Brožič, Tone. 1968. [*Pismo Dariju Košoroku*] (27. 2.). Št. 671D1-1100.
- Jugoslovanski klub 1973. Jugoslovanski klub Oberthurgau Amriswil. 1973. *Letno poročilo predsednika za obdobje med V. in VI. rednim letnim občnim zborom*.
- Jugoslavenski klub 1974. Jugoslavenski klub Oberthurgau Amriswil. 1974. [*Vabilo na roditeljski sestanek*] (4. 5.).
- KJD PA 1968a. Klub jugoslovanskih državljanov podružnica Amriswil. 1968a. [*Vabilo na prvo prireditve kluba*]. Fol.
- KJD PA 1968b. Klub jugoslovanskih državljanov podružnica Amriswil. 1968b. *Zapisek I. Letne skupščine kluba jugoslovanskih državljanov; Glavni izdatki* [priloga] (15. 11.). Fol.
- KJD PA 1968c. Klub jugoslovanskih državljanov podružnica Amriswil. 1968c. *Program sestankov in prireditev za jesen 1968*. Fol.
- KJD PA 1969a. Klub jugoslovanskih državljanov podružnica Amriswil. 1969a. *Vabilo na 'Naši izleti in prireditve'* (4. 7.). Fol.
- KJD PA 1969b. Klub jugoslovanskih državljanov podružnica Amriswil. 1969b. *Zabavno-plesni večer. V nedeljo, 23. nov. 1969*.
- KJD PA 1971. Klub jugoslovanskih državljanov podružnica Amriswil. 1971. *Zapisek III. Letnega občnega zbora podružnice jugoslovanskega kluba Amriswil* (16. 1.) (4. 12.). Fol.
- KJD PA 1973. Klub jugoslovanskih državljanov podružnica Amriswil. 1973. *Zapisek V. letnega občnega zbora jugoslovanskega kluba Amriswil* (10. 3.). Fol.
- KJG Zürich 1968. Klub jugoslovanskih građana Zürich. 1968. *Izveštaj o radu i problemima kluba jugoslovanskih građana u Zürichu u razdoblju od IV do V redovne godišnje skupštine marec*.
- Košorok, Dari. 1968a. [*Obvestilo o delovanju KJD PA*] (25. 3.). Fol.
- Košorok, Dari. 1968b. [*Poročilo o delu*] (11. 5.). Fol.
- Košorok, Dari. 1968c. *Pismo Slovenski izseljenski matici* (22. 9.). Fol.
- Košorok, Dari. 1968d. *Poročilo predsednika podružnice kluba jugosl.*
- Košorok, Dari. 1969a. [*Pismo Tončki Marolt*] (24. 4.). Fol.
- Košorok, Dari. 1969b. *Poročilo predsednika kluba tov. Darija Košoroka za leto 1969* (21. 11.).
- Košorok, Dari. 1970a. *Poročilo predsednika kluba tov. Darija Košoroka za leto 1969*.
- Košorok, Dari. 1970b. *Poročilo predsednika kluba tov. Darija Košorok za leto 1970* (24. 4.). Fol.
- Košorok, Dari. 1972. *Letno poročilo predsednika za leto 1971* (21. 1.). Fol.
- Košorok, Dari. 1973. *Letno poročilo predsednika za obdobje med IV. in V. Rednim letnim občnim zborom in sicer od 1. jan. 71 do 28. feb 1973* (10. 3.).
- Rupnik, Anton. 1969. [*Pismo Slavku Štermanu*] (2. 4.).
- SIM 1968. Slovenska izseljenska matica. 1968. [*Pismo Mileni in Dariju Košorok ter spisek poslanih publikacij, prospektov in gramofonskih plošč*] (5. 4.).
- SIM 1972. Slovenska izseljenska matica. 1972. [*Pozdravna brzojavka*] (17.1.).

## Zvočno in video gradivo

- Ansambel Jožeta Šaleja. 1973. Na poti domov. *Fantovska polka*. Beograd: Produkcija gramofonskih plošč Radio-Televizije Beograd. [LP]
- Ansambel Lojzeta Grnjaka. 1972. V tujini. *Ansambel Lojzeta Grnjaka in Vokalni kvartet Marles*. Zagreb: Jugoton. [LP]
- Ansambel Lojzeta Peserla. 1977. Domotožje. *Petdeset zlatih pomladi*. Beograd: Produkcija gramofonskih ploča Radio-Televizija Beograd. [LP]
- Ansambel Vandrovček. 1975. V tujino sem odšel; Ob slovesu. *Ansambel Vandrovček in kvartet Haloški fantje*. Produkcija gramofonskih ploča Radio-Televizija Beograd. [LP]
- Ansambel Vilija Petriča. 1974. Domotožje. *Ansambel Vilija Petriča*. Beograd: Produkcija gramofonskih ploča Radio-Televizije Beograd. [LP]
- Das Original 1962. Oberkraimer Quintett Avsenik. 1962. *Ein Abend mit den Original Oberkrainern*. LP Telefunken. [LP]
- Die Krainer 1988. Die Krainer Musikanten mit Metka + Sepp Trütsch. 1988. *Stimmung im Festzelt*. Helvetia MCH 4398. [LP in kaset]
- Dobri znanci. 1974. Kje si domovina. *Dobri znanci*. Beograd: Produkcija gramofonskih ploča Radio-Televizije Beograd. [LP]
- Henček in njegovi fantje. 1971. U tujino. *Kadar jaz na pvaninco grem*. Zagreb: Jugoton. [LP]
- Rehmann, Benny. 2008. *101 Oberkraimer-Hits mit Beny Rehmann* (5 CD). Grüezi Music-Verlag. [Zgoščenka]

## Seznam pogovorov

Pogovor 1: Amriswil, 7. 10. 2014

Pogovor 2: Zürich, 2. 12. 2017

Pogovor 3: Zürich, 10. 5. 2012

Pogovor 4: Dietikon, 11. 12. 2012.

Pogovor 5: Winterthur, 26. 1. 2015.

Pogovor 6: Amriswil, 17. 6. 2012

Pogovor 7: Reteče, 29. 7. 2014

Pogovor 8: Trzin, 16. 7. 2014

Pogovor 9: Schönenwerd, 12. 2. 2012

Pogovor 10: Nemilje, 30. 7. 2014

Pogovor 11: 16. 2. 2012, telefonski pogovor

Pogovor 12: Bassendorf, 11. 8. 2014

Pogovor 13: Kranj, 30. 7. 2014

Pogovor 14: Ljubljana, 6. 7. 2014

Pogovor 15: Zürich, 8. 3. 2013

Pogovora 16: Zürich, 11. 2. in 14. 2. 2021

Pogovor 17: 12. 2. 2021, telefonski pogovor

Pogovor 18: Basel, 25. 1. 2014

Pogovor 19: Einsiedeln, 23. 8. 2018

Pogovor 20: Einsiedeln, 23. 9. 2018

Pogovor 21: Luzern, 2. 6. 2018

Pogovor 22: Bern, 8. 5. 2014

Pogovor 23: Zürich, 1. 7. 2015

Pogovor 24: Bassendorf, 11. 8. 2014

Pogovor 25: Ljubljana, 8. 7. 2016

Pogovor 26: 19. 1. 2015, telefonski pogovor

Pogovor 27: Ljubljana, 4. 2. 2013

Pogovor 28: Zürich, 29. 3. 2012

Pogovor 29: Zürich, 18. 11. 2013

Pogovor 30: 16. 3. 2020, telefonski pogovor

Pogovor 31: Ljubljana, 20. 5. 2014

Pogovor 32: Othmarsingen, 19. 2. 2014

Pogovor 33: Oberwil, 24. 5. 2013

Pogovor 34: Eglisau, 13. 4. 2013

Pogovori 35: Bern, 2014–2018, večkratna komunikacija

Pogovor 36: Thun, 4. 7. 2019

Pogovor 37: Zürich, 4. 11. 2019

Pogovor 38: 26. 5. 2020, telefonski pogovor

Pogovor 39: Škofja Loka, 19. 5. 2014

Pogovor 40: 7. 1. 2015, telefonski pogovor

Pogovor 41: Zürich, 14. 2. 2022

## Kratice

AFS France Marolt: Akademsko folklorna skupina  
France Marolt

ICTM: International Council for Traditional Music

KJD PA: Klub jugoslovanskih državljanov podru-  
žnica Amriswil

KJG Zürich: Klub jugoslovanskih građana Zürich;  
Klub jugoslovenskih državljanov Zürich

SFRJ: Socialistična federativna republika  
Jugoslavija

SIM: Slovenska izseljenska matica

SKM: Slovenska katoliška misija v Švici, Kneževini  
Lihtenštajn in na Predarlškem

ZDA: Združene države Amerike



Avtorica Maša Marty ponuja pomemben uvid v doslej skorajda neobravnavani prostor slovenskih priseljencev – Švico, s čimer bistveno prispeva k razumevanju oblikovanja glasbenih praks v slovenskih diasporah in odpira prostor za prihodnje primerjalne študije v drugih migracijskih kontekstih. Z jasno umeščeno obravnavanih pojavov v etnomuzikološke in glasbenoantropološke teoretske koncepte raziskava nudi poglobljen vpogled v vlogo glasbe kot komunikacijskega in identitetnega sredstva v diaspornih prostorih. Študije primerov razkrivajo raznolikost glasbenih praks, ki so se od 60. let 20. stoletja dalje uveljavile v švicarskem izseljenskem prostoru kot osrednji nosilci etnične identifikacije – obenem pa razkrivajo kompleksnost pogajanj o pripadnosti, ki niso bile nujno vezane na enotno (etnično) izhodišče, temveč pogosto temeljile na prepletenih in večplastnih identitetah posameznikov.

**Dr. Mojca Kovačič**

Monografija Maše Marty je več kot le zgodovinski oris slovenske skupnosti v Švici, njenega družabnega, društvenega in verskega življenja. Odlikuje jo izjemna širina; avtorica brez vrednostnih predpostavk sopostavlja različne glasbene zvrsti ter poglobljeno analizira družbene in komercialne razloge za njihovo priljubljenost. S slednjim zapolnjuje vrzeli v raziskavah zgodovine in razvoja popularnoglasbenih zvrsti, predvsem narodnozabavne glasbe. Obenem pa je delo tudi poklon akterjem, ki so prek glasbe sodelovali v kulturnih, zabavnih in verskih dogodkih ter soustvarjali in utrjevali slovensko izseljensko skupnost v Švici. Delo Maše Marty tako celovito prikaže zgodovino slovenske skupnosti v Švici z upoštevanjem konteksta njenega nastanka in razvoja ter ekonomskih, političnih, družbenih in kulturnih dejavnikov.

**Dr. Marjeta Pisk**



Založba ZRC