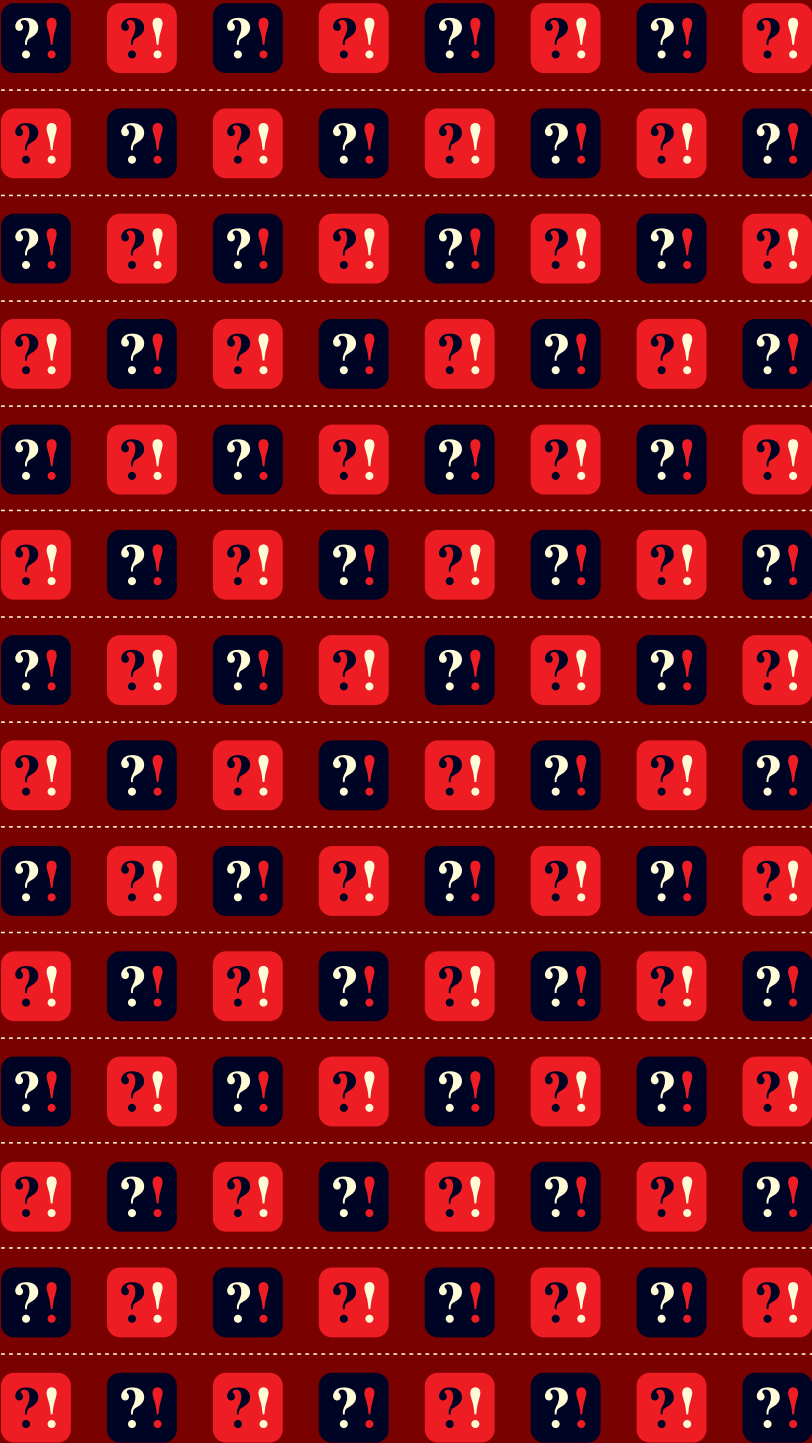


GLASBA POLITIKA AFEKT

ANA HOFMAN



NOVO ŽIVLJENJE
PARTIZANSKIH PESMI
V SLOVENIJI





zbirka
kulturni
spomin





ΚΛΜΒΙΛΑΡ

ΚΛΜΒΙΛΑΡ
ΛΕ Κ' ΣΤΟΥ

ΑΝΤΙΡΑΔΙΚΑΛΟΙ ΚΑΝΕΤΕ

**GLASBA,
POLITIKA,
AFEKT**

NOVO ŽIVLJENJE
PARTIZANSKIH PESMI
V SLOVENIJI

ANA HOFMAN

ZALOŽBA ZRC, 2015

ZBIRKA KULTURNI SPOMIN

KULTURNI SPOMIN

Urednica zbirke Tanja Petrović

GLASBA, POLITIKA, AFEKT: Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji Avtorica Ana Hofman

Jezikovni pregled Tadej Turnšek

Recenzenta Svanibor Pettan in Mitja Velikonja

Fotografije Božidar Jakac, Lorna Lovrečič, Muzej za novejšo zgodovino Oblikovanje Tanja Radež

Prelom Alten10

Založnik Založba ZRC, ZRC SAZU

Glavni urednik Aleš Pogačnik

Za založnika Oto Luthar

Tisk Collegium Graphicum d. o. o.

Naklada 300 izvodov

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

© 2015, Založba ZRC, Ljubljana

Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v kateri koli obliki oz. na kateri koli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem, snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega pisnega dovoljenja lastnikov avtorskih pravic.

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> prosto dostopna: <https://doi.org/10.3986/9789610503477>.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

316.74:784.71(497.1)»1945/..«
398:784.71(497.1)»1941/1945«

HOFMAN, Ana

Glasba, politika, afekt: novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji / Ana Hofman ; [foto-grafije Božidar Jakac, Lorna Lovrečič, Muzej za novejšo zgodovino]. - Ljubljana : Založba ZRC, 2015. - (Zbirka Kulturni spomin, ISSN 2232-3872)

ISBN 978-961-254-739-4
276198144

Za Danila, Zoro in vse,
ki uživajo v prepevanju partizanskih pesmi



KAZALO

SEZNAM SLIK – 8

ZAHVALA – 9

UVOD – 10

Raziskovalna problematika in obstoječi pristopi – 12

Metodologija in analitična orodja – 17

I PARTIZANSKE PESMI KOT DEDIŠČINA – 24

Kaj je »socialistična glasbena dediščina« – 26

Glasba kot (ne)materialna dediščina – 30

Partizanske pesmi kot neustrezna dediščina? – 33

Folkloristični narativi – 35

Partizanske pesmi kot nacional(izira)na dediščina? – 48

II NOVA ŽIVLJENJA PARTIZANSKIH PESMI – 58

Postjugoslovanske sledi – 58

Partizanske pesmi in zvočna kolektiviteta – ŽPZ Kombinat – 64

Glasbeni aktivizem – 66

Ustvarjalna kolektiviteta in izzivi samoorganizacije – 72

Neangažirane v angažirani skupini – 77

Spolna dimenzija – 81

Politike prostora – 86

III PARTIZANSKE PESMI KOT AFEKTIVNA SILA – 92

Zvočni afekt – 92

Teorije zvočnega materializma – 95

Afektivnost partizanskih pesmi – 99

Zvočna izkušnja in družbenost(i) glasbe – 104

Glasba, afekt, spomin: kontroverze zvočne izkušnje – 108

IV ANTI-SENTIMENTALIZEM IN »NOVA ISKRENOST« – 112

»Nova iskrenost« – 112

»Nova iskrenost« v glasbi – 117

Anti-sentimentalizem – 122

V PARTIZANSKE PESMI KOT PESMI UPORA – 127

Antifašizem brez partizanov – 129

Revolucija brez socializma – 135

VI PARTIZANSKE PESMI KOT PROTESTNA GLASBA – 138

ZAKLJUČEK: PARTIZANSKE PESMI

KOT KOMERCIALNI UPOR? – 144

Zvoki »romantičnega antikapitalizma«? – 146

Med družbenim angažmajem in »estradniškim aktivizmom« – 148

Politike uživanja in zabave – 152

Ponovno partizanski boj? Radikalni idealizem in utopija – 157

Radikalni amaterizem in kreativna kolektiviteta – 160

LITERATURA – 165

PRILOGA – 183

SUMMARY – 185

SEZNAM SLIK

Slika 1

Pevski zbor garnizona X. brigade

Slika 2

Vaje Invalidskega pevskega zbora na Selah pri Olovcu, zborovodja Karel Pahor

Slika 3

Spremenjeno besedilo *Pesmi o svobodi*

Slika 4

Drugi festival samoorganiziranih pevskih zborov *Vsi v en glas*, zaključni nastop

Slika 5

Članice in člani Kombinata na sceni

Slika 6

Nastop Kombinata na osemdeseti obletnici ustanovnega kongresa Slovenske protifašistične ženske zveze v Dobrniču

Slika 7

Javna vaja Kombinata, Ljubljana, junij 2012

Slika 8

Nastop na državni proslavi dneva proti okupatorju leta 2011

Slika 9

Nastop v KUD France Prešern, januar 2012

Slika 10

Kombinat na protestih v Ljubljani, november 2012

Slika 11

Snemanje zgoščenke v veliki dvorani Konservatorija za glasbo in balet v Ljubljani, december 2012

Slika 12

Koncert zbora Pinko Tomažič v Stožicah, 27. april 2013

Slika 13

Kombinat na protestnem shodu gibanja Nevidni delavci sveta, junij 2011

ZAHVALA

Ta knjiga je tako participatorna kot glasbene dejavnosti, ki jih raziskuje. Napisana je bila v sodelovanju z dragimi prijatelji, kolegi in tovariši, ki so mi pomagali pri prevajanju delov besedila iz angleščine. Tanja Petrović, Martin Pogačar, Polona Sitar in Valter Cvijić, raziskovalci Sekcije za interdisciplinarno raziskovanje ZRC SAZU, so v tem smislu soavtorji knjige. Dragi kolegici Mojci Kovačič se zahvaljujem za branje in komentarje k prvemu poglavju ter za pomoč pri iskanju podatkov o partizanskih pesmih na Slovenskem, Otu Lutherju pa za sugestije pri obravnavanju problematike revizionizma. Hvala tudi Mihi Kozorogu za pomoč pri artikuliranju konceptov iz teorije afekta, Ivanki Huber za pomoč pri transkripcijah pogovorov, recenzentoma, prof. dr. Svaniboru Pettanu, pionirju slovenske etnomuzikologije, in Mitji Velikonji, prominentnemu raziskovalcu popularne kulture in glasbe na področju nekdanje Jugoslavije, pa za njune spodbudne in inspirativne komentarje. Zahvaljujem se tudi lektorju Tadeju Turnšku za skrbno lektoriranje besedila in Tanji Radež za prelom in končni izgled knjige. Večji del besedila je nastal v času mojega statusa gostujoče raziskovalke na Centru za jugovzhodno-evropske študije iz Gradca, v obdobju trajanja štipendije Avstrijske agencije za mednarodno sodelovanje v izobraževanju in znanosti (OeAD).

UVOD

Ljudje, združeni v zboru, tvorijo zelo močno navezo ...

Deleuze in Guattari 1987: 324

Luči se nenadoma vklopijo in zvok, ki prihaja z odra, postaja vedno močnejši. Ženski glasovi pojejo: »Le vkup, le vkup uboga gmajna!« Glasba doseže *crescendo*, ki ga spremlja pospešen tempo. Vibracije glasov se razlegajo po dvorani in povzročajo močne visceralne občutke. Proti zaključku pesmi intenziteta upada, a nova energija zdaj prihaja z vseh koncev dvorane, iz drugih teles, ki so v tem trenutku del združene zvočne kolektivitete.¹

Dan po tem glasbenem dogodku, v času, ko poteka drugi festival samoorganiziranih zborov s prostorov nekdanje Jugoslavije, Zdenko Matoz v svojem članku v časopisu *Delo* (junij 2013) navaja izjavo sociologa in nekdanjega člana punk skupine Pankrti Gregorja Tomca, da je zborovsko petje v vsakem primeru zastarelo ter da se ga ne da opredeliti kot kulturno uporništvo, pa tudi ne kot politični radikalizem. Po mnenju Tomca nedavno ustanovljeni postjugoslovanski zbori ne prinašajo nič novega, nepričakovanega ali vznemirjajočega: »Gre za čisti nostalgični eskapizem, primeren za državne proslave in cerkvene obrede, za ideološko potrošnjo, skratka. Z nostalgijo seveda ni čisto nič narobe. Zoprna postane šele, ko se jo začne tržiti kot upor« (Matoz 2013: 24). Ironično, da so bili istega dne zbori glavni akterji shoda v podporo protestu v parku Taksim Gezi v Turčiji, medtem ko je bila

¹ Pri uporabi izraza »kolektiviteta« se sklicujem na Goodmanov koncept »kolektivitet« (*collectivities*) kot »afektivnih socialnih teles«, vzpostavljenih čez zvočne vibracije (Goodman 2010: xx). Pojem kolektivitete prav tako uporabljam kot strategijo vzpostavljanja konceptualne distance do homogenizirajočih konceptov skupnosti ali kolektiva, s poudarkom na situacijski in relacijski naravi časovno-prostorskih zvočnih srečanj.

Pesem upora Ksenije Jus v izvedbi zbora Kombinat nekaj mesecev pred tem razglašena za himno protestov v Ljubljani. Tomčeva izjava tako še enkrat potrdi umeščenost dominantnih diskurzov o političnosti glasbe v post-jugoslovanskem kontekstu v dihotomijah med političnim in nostalgичnim, komercialnim in angažiranim ter eskapističnim in emancipacijskim. Ali je zborovsko petje res preživeta glasbena dejavnost? Ali je zborovstvo kot primer družbenosti glasbe v pravem pomenu besede še vedno zmožno družbene kritike? Zakaj se določene glasbene prakse štejejo za bolj učinkovite dejavnike mobilizacije estetske izkušnje v političnem boju? Kakšno (zvočno) moč ima glasba?

Ta knjiga je enako fluidna kot njen predmet raziskovanja. Prizadeva si ujeti »neujemljivo« – majhne telesne spremembe, šepet, energijo trenutka – medtem ko na določen način soustvarja občutek obstoječe stvarnosti, »imannenco in živost nenehno spreminjajočega se sveta« (Massumi 2002: 23). Bori se z izzivom artikulacije ene same zgodbe o »toku«² vsakodnevnega življenja, njegove stvarnosti in resničnosti, bori se, da bi ujela trenutek sedanosti, »tukaj in zdaj«. To postaja vedno večji izziv, če se, kot zatrjuje Nigel Thrift, vedno nahajamo v trenutku po trenutku afekta, ki smo ga pravkar izkusili in čigar vpliva se v našem okolju zavedamo šele naknadno (Thrift 2007: 289). Kako obravnavati to izkušnjo stvarnosti, ki presega in deluje proti kulturni gravitaciji in se nenehno umika vsakršnemu teoretiziranju? Ta knjiga se osredotoča ravno na te potenciale »manjkajočega« ali »odsotnega«, a še vedno globoko ukoreninjenega v stvarnosti in materialnosti glasbe in afekta v politikah spomina v Sloveniji.

² Angl. *onflow*, kar Ralph Pred definira kot »surovo neverbalno obliko izkušnje« (glej Pred 2005).

RAZISKOVALNA PROBLEMATIKA IN OBSTOJEČI PRISTOPI

Pristopi k reaktualizaciji glasbene dediščine druge svetovne vojne v post-jugoslovanskem kontekstu kažejo tako na potencialne kakor tudi na omejitve obstoječih artikulacij tega fenomena. Kot je razvidno iz Tomčeve izjave, se strokovnjaki, ki s svojimi raziskavami posredno ali neposredno obravnavajo tovrstne fenomene, zanimajo predvsem za njihovo »postjugoslovansko plat«: ambivalentne interpretacije »problematične« jugoslovanske preteklosti, diskurze pozitivnega in negativnega jugoslavizma ali proaktivne in emancipacijske uporabe jugoslovanskih kulturnih praks (glej Močnik 2005; Radojević 2009; Komelj 2009; Kirn 2010; Perica in Velikonja 2012; Velikonja 2013a, 2013b; Petrović 2011, 2013; Petrović in Ilić 2012).³ Konceptualni okvir, ki mu avtorji sledijo, je umeščen v postjugoslovanske politike spomina, v ospredju pa je koncept nostalgije – bodisi emancipacijsko, aktivno in angažirano sklicevanje na socialistično preteklost, bodisi eskapistično, komercialno in pasivno.⁴ Raziskavi Mitje Velikonje in Tanje Petrović o reaktualizacijah partizanskih, delavskih in revolucionarnih pesmi na prostoru nekdanje Jugoslavije obravnavata glasbo kot potencialno gibalno emancipacije

³ Glej tudi dokumentarni film *Pesem upora* režiserja Andraža Pöschla (RTV Slovenija 2009).

⁴ Običajno se glasbene povezave, sodelovanja in dejavnosti na področju nekdanje Jugoslavije opazujejo v kontekstu nostalgичnega zagona, pri čemer je nostalgija razumljena kot eden glavnih elementov v ustvarjanju kulturne in politične komunikacije v tej regiji (Velikonja 2013b: 115). Velikonja razlikuje dve vrsti nostalgij: eno kot pasivno, melanholično, sentimentalno, neracionalno čustvo brez političnega potenciala (pri čemer trdi, da obstajajo trije vidiki: meditativni, melanholični in zabavni), in drugo, ki je aktivno ali angažirano čustvo (ibid.: 116). Meni, da si aktivna nostalgija prizadeva pritegniti manj pozornosti ali je namenoma oziroma nehote ignorirana v javnih diskurzih in znanstvenih obravnavah (ibid.: 119).

na različnih področjih,⁵ predvsem v sklicevanju na delavske in socialne pravice ter na solidarnost v postjugoslovanskem kontekstu (Petrović 2013: 135). Za tovrstne prakse Mitja Velikonja uporablja izraze, kot sta »neostalgija« ali »nova nostalgija« (Velikonja 2013b: 122).

Večina predstavljenih pristopov⁶ obravnava glasbene reaktualizacije socialistične preteklosti v okviru vrste dihotomij med komercialnim in angažiranim, med čustvenim in emancipacijskim ter med ironičnim in anti-ironičnim, v ospredju pa je politični potencial jugoslovanskega kulturnega spomina v novoustanovljenih nacionalnih državah.⁷ V skladu s prevladujočimi družbeno-konstruktivističnimi in diskurzivnimi pristopi obstoječe razprave poredkoma segajo izven okvira analize spominskih praks. Običajno se osredotočajo na oblikovanje narativov o socialistični preteklosti, veliko manj pa na njihovo materialnost v konkretnih časovno-prostorskih situacijah. To pogosto privede do spregleda vidikov, ki niso jezikoslovni ali reprezentacijski. Poglavitne študije, ki obravnavajo umetniško produkcijo druge svetovne vojne ter njene reappropriacije,⁸ analizirajo besedila ter besedilne in vizualne komponente pesmi, znanstvene, javne in medijske diskurze ter mnenja glasbenikov, z zvočnimi oz. glasbenimi elementi pa se ne ukvarjajo. Mislim, da je takšna analiza nezadostna: z izključevanjem glasbenih komponent iz analize obstaja nevarnost, da zanemarimo zelo pomembne vidike teh kulturnih praks.

5 Emancipacijski potencial nostalgije so nedavno preučevali številni raziskovalci: glej Modrzejewski in Sznajderman 2003; Todorova in Gille 2010; Perica in Velikonja 2012; Velikonja 2013b; Petrović 2011, 2013; Petrović in Ilić 2012; Bošković 2013.

6 Predstavljene študije se med seboj razlikujejo in glavni namen ni predstavitev avtorjev kot zagovornikov istih pristopov. Tanja Petrović npr. v svojih raziskavah obravnava pomembno zvezo med čustvenim in emancipatornim (glej Petrović in Ilić 2012).

7 Za te polemike glej Lindstrom 2005; Jansen 2005; Volčič 2007; Palmberger 2008; Velikonja 2009, 2013b; Perica in Velikonja 2012; Petrović 2011, 2013; Petrović in Ilić 2012; Bošković 2013.

8 Kot npr. študiji *Kako misliti partizansko umetnost* (Komelj 2009) in *Rock'n'retro: novi jugoslavizem v popularni glasbi* (Velikonja 2013a).

Osredotočanje na glasbo omogoča vpogled v intenzitete čutnih izkušenj kot spektra čustev in afektov, ki so nastali v konkretnem prostorsko-časovnem kontekstu. Cilj poudarjanja zvočne dimenzije v polemiki o reaktualizaciji partizanskih pesmi pa po drugi strani ni privilegiranje glasbene perspektive.⁹ Ta knjiga zagovarja holističen pristop, ki presega disciplinarne razmejitve in po mojem mnenju prispeva k bolj poglobljenemu premišljevanju o vlogi partizanskih pesmi v postjugoslovanski Sloveniji. Knjiga odpira vprašanje, zakaj sta zvok in glasba sploh pomembna za to polemiko, oziroma – z besedami Davida Hesmondhalgha – zakaj je glasba pomembna v preučevanju aktualnih družbeno-političnih okoliščin.¹⁰ Hesmondhalgh namreč predlaga glasbo kot kanal za testiranje obstoječih pojmovanj odnosa med spominom in čustvi, za zaznavanje in komentiranje omejitev obstoječih teoretskih okvirov.

Prevladujoči pristopi prav tako redko ponujajo izniansirane interpretacije o tem, kako so spremembe v političnih, družbenih in kulturnih okoljih od leta 1991 do danes vplivale na spremembe v ideoloških konotacijah glasbene dediščine druge svetovne vojne. Z novimi generacijami se pod vplivom zgodovinskega konteksta prvega desetletja 21. stoletja ter aktualnega trenutka t. i. »globalne tranzicije«¹¹ v postjugoslovanskem prostoru pojavljajo nove interpretacije te preteklosti. Partizanske pesmi so znova aktualne v trenutku, v katerem je izbruh novih »vsakdanjih« oblik demokracije postal del političnega vsakdana, pri čemer »lokalno« in »globalno« postajata vedno bolj nejasna politična pojma. V globalnem kapitalizmu, ki opredeljuje sedanji trenutek, moramo upoštevati tudi transnacionalne prakse, ki pozivajo k oz. si prizadevajo za podobne cilje, uporabljajo podobne metode

⁹ Kot se pogosto napačno interpretira, osredotočanje na zvok ne pomeni nujno »muzikološkega pristopa«, ki izloča ostala – antropološka, sociološka, jezikoslovna ali kulturološka – stališča oz. poglede na družbeno vlogo glasbe.

¹⁰ Naslov njegove nedavno objavljene knjige je *Zakaj je glasba pomembna* (angl. *Why Music Matters*, 2013).

¹¹ Za več o globalni tranziciji glej Šuvaković 2012.

in obsegajo določeno skupno družbeno-politično okolje (glej Ngai 2005: 5). Zaradi tega mislim, da nove prakse kličejo po reartikulaciji obstoječih teoretičnih okvirov. Skozi določeno vrsto dialoga z obstoječimi stališči si v tej knjigi prizadevam vzpostaviti teoretično ozadje, ki se osredotoča na afektivni potencial zvoka kot pomemben dejavnik v oblikovanju alternative razmisleku o praksah reaktualizacije partizanskih pesmi. V nasprotju s pristopi, ki se osredotočajo na (vsekakor pomembno) postjugoslovansko plat tega fenomena, bi se sama raje osredotočila na specifičnosti slovenskega konteksta.

V raziskovanju »novega življenja« partizanskih pesmi se osredotočam predvsem na Ženski pevski zbor Kombinat kot emblematičen primer reaktualizacije glasbene dediščine druge svetovne vojne v današnji Sloveniji. Bralci bodo glede na dolgo tradicijo partizanskih zborov, ki še vedno delujejo v Sloveniji in zamejstvu (kot npr. Partizanski pevski zbor Ljubljana in Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažič) morda presenečeni nad mojo izbiro študije primera, posebej v kontekstu raziskave partizanskih pesmi. Vendar je zbor Kombinat zanimiv zaradi vrste posebnosti: strukture (dejstvo, da gre za »samoorganizirani zbor«), repertoarne politike, strategij (samo)reprezentacije ter zaradi družbenega angažmaja. Najpomembnejše pa je to, da je njihovo obračanje k partizanski glasbeni dediščini zelo specifično, dinamično ter da »odmeva« na različne načine. Glede na to, da partizanske pesmi predstavljajo del, ne pa tudi celote njihovega repertoarja, so diskurzivno, zvočno, prostorsko in simbolično preoblikovane.¹² Njihove glasbene »intervencije« ideološko polnijo dojemanje »partizanskega upora« z novimi pomeni in tako na dvoumne načine izzivajo obstoječe koncepte in omejitve v razmišljanjih o dediščini druge svetovne vojne v slovenski družbi.

¹² Same svoj repertoar opredeljujejo kot »pesmi upora«, čemur bo posvečeno celotno peto poglavje.

Čeprav se pristop študije primera lahko pojmuje kot omejen, po mojem mnenju omogoča (iz)niansirano analitično strategijo, ki prispeva k poglobljene-
nemu in izostrenemu vpogledu v dinamične procese, ter uporabo dialoške
metodologije, ki sodelujoče v raziskavi obravnava kot partnerje in soavtorje.
Moje tako imenovano »skupnostno« ali »participatorno« terensko delo
ni zajemalo le neformalnih pogovorov s članicami zbora, temveč tudi
izmenjavo mnenj, debate in občasno celo nestrinjanja. Raziskava je bila
zato transformativna tako za člane in članice zbora¹³ kot zame; omogočila mi
je samorefleksivni pogled na moje osebne boje in obrazce bivanja v tem
svetu – moj aktivistični ali intervencionistični jaz. Vsem članicam zbora se
zahvaljujem za njihovo pripravljenost, da z menoj delijo svoje petje, misli,
čustva in izkušnje. Vseeno pa sem se odločila, da v knjigi ne navajam njihovih
pravih imen, saj se knjiga dotika notranje dinamike zbora in medsebojnih
odnosov, pa tudi zato, ker so tako predlagale članice same. Kot posameznice se
s svojim glasbenim in družbenim angažmajem že čutijo dovolj izpostavljene
v javnosti (o čemer bom govorila v zaključku), in rada bi se izognila temu, da bi
knjiga prispevala k dodatnemu usmerjanju pozornosti na vsako posameznico.

13 Zbor ni izključno ženski, saj vključuje tudi pet glasbenikov. Ne glede na to bom
v nadaljevanju uporabljala le izraz »članice«, saj se zbor predstavlja kot »ženski pevski
zbor« in ga kot takega percipira tudi javnost.

METODOLOGIJA IN ANALITIČNA ORODJA

»Afektivni odnosi so minljiva, naključno nastajajoča, nepredvidljiva in čutna zaznavanja«, zapišejo Gordon Waitt, Ella Ryan in Carol Farbotko, ko ugotavljajo omejitve obstoječih raziskovalnih metod (Waitt, Ryan in Farbotko 2013: 9). Avtorji poskušajo opozoriti na pomembnost performativnih metodologij, upoštevajoč, da metodološka orodja ne le opazujejo in opisujejo, ampak tudi soustvarjajo realnost. Zavedajo se tudi dejstva, da politike metodologij v humanistiki in družbenih vedah vedno označujejo določene družbene oblike in prakse kot »realne«, medtem ko spodkopavajo ali spregledajo druge. Spoprijemanje s teorijami afekta je, kot pravi Paula Caspão, tudi premislek o branju in pisanju o afektu, premislek o materialnih, čutnih, človeških in nečloveških aspektih in implikacijah naših dejanj v procesu ustvarjanja znanstvenega narativa o določeni(h) realnosti(h) (Caspão 2014: 31). Pri tem gre za pomembna presečišča teorije in prakse, saj pisanje o afektu ne implicira le razmišljanj o možnostih artikulacije oz. ubeseditve čutnih vidikov realnosti. Kot rezultat tendenc, da se o afektu razmišlja tudi skozi prizmo odnosa med teorijo in prakso ter med ontološkim in empiričnim, se novejša obravnave osredotočajo prav na afekt kot metodologijo, kot *empirično raziskovalno prakso*.¹⁴ Večina se jih odmika od standardnih interpretativnih modelov k drugim oblikam mišljenja in znanja, k občutjem, intenzitetam in teksturam, skozi katere je vsakdanje življenje izkušeno (glej Stewart 2007). V etnomuzikologiji ter v študijah glasbe in zvoka nasploh je premišljevanje o novih načinih raziskovanja, opazovanja in samega izvajanja

¹⁴ Lawrence Grossberg opozarja na pomembnost bolj poglobljenega osredotočanja na modalnosti in mehanizme delovanja afekta (Grossberg 2010: 328).

glasbe v luči afektivnega obrata prisotno dokaj sramežljivo.¹⁵ Novejše raziskave se pod vplivom deleuzovskih študij osredotočajo na raziskovanje glasbenih praks kot niza heterogenih srečanj iz relacijske in situacijske perspektive, ki nenehno spreminjajo potencial in aktualnost obstoječih konceptualizacij.¹⁶

Tudi potek moje raziskave je potrdil nujnost razmisleka o raziskovalnem procesu in vprašanju odnosa obstoječih metodoloških pristopov do teorije zvočnega afekta, ki jo v raziskavi uporabljam. V času trajanja raziskave sem vse bolj občutila razpoko med realnostmi družbenih razmerij in interpretativnimi režimi, ki po besedah teoretičarke umetnosti Claire Bishop »le redkokdaj priskrbijo kaj več kot zgolj fragmentaren dokaz ter ne prenesejo afektivne dinamike, ki žene umetnike, da ustvarijo te projekte, in ljudi, da v njih sodelujejo« (Bishop 2012: 12). Soočila sem se z dejstvom, da ne razpolagam s potrebnimi orodji za to raziskavo, ne le zaradi teoretskega okvira, v katerem razmišljam o predmetu raziskave, ampak tudi zaradi situacijske in izkustvene narave terenskega dela kot takega. Kot vemo, zapisi, intervjuji ter video in zvočni posnetki kanonizirajo oz. »zamrznejo« razumevanje sveta, ki je večplasten in v nenehnem »postajanju«. ¹⁷ Kot poudarja John Law, je realnost zmešnjava, in metodologije, ki si to zmešnjavo prizadevajo preoblikovati v nekaj skladnega, koherentnega in natančnega, izpustijo določene teksture življenja (Law 2004).

Kako torej priti do novih načinov raziskovanja glasbenih praks, ki niso povezane izključno z analizo glasbe, njeno percepcijo ali izkušnjo, čeprav so morda te oblike še naprej ključna metodološka orodja? Katere analitične

15 Več o afektivnem obratu v tretjem poglavju, posvečenem zvočnemu afektu.

16 Glej Buchanan in Swiboda 2004; Hulse in Nesbitt 2010. Posebej pa je pomemben projekt *Deleuzian Music Research*, ki se izvaja na Univerzi v Helsinkih in katerega cilj je razvijanje novih perspektiv in metodologij za raziskovanje glasbe in zvoka skozi filozofijo Gillesa Deleuza in Félixja Guattarija. Več na www.helsinki.fi/deleuzian/description/index.htm.

17 angl. *becoming*

kategorije uporabljati kot najustreznejše za raziskavo zvočne izkušnje ter afekta, ki ga povzroča zvok? Pri tem gre za precej intimne izkušnje, ki so onkraj verbalne artikulacije. Vsekakor pa, če uporabim besede Sare Ahmed, »ne domnevam, da obstaja nekaj, kar se imenuje afekt, ki je ločen ali avtonomen, kot je to značilno za nek predmet, ali celo, da obstaja nekaj, kar se imenuje afekt, ki se lahko obravnava kot predmet raziskave« (Ahmed 2010: 30). Zavedajoč se zelo pomembnih presečišč med teorijo in prakso, sem redefinirala možnosti in implikacije ponujene etnomuzikološke metodologije, tako da so postale ključne besede »ideje«, »eksperimenti«, »potenciali«. Pri pisanju o izmuzljivosti, večplastnosti in nedoločeni glasbenih realnosti sem spoznala, da je nujno razviti bolj (iz)niansirane metode za premislek o nevidnih aspektih interakcije med zvočnim, telesnim in družbenim, ki sem jih opazila v glasbenih dejavnostih zbora Kombinat. Zaradi tega sem metodologijo terenskega dela utemeljila na konceptih želje, užitka, (glasbenega) telesa, srečanja, uglaševanja¹⁸ ter glasbenih družbenosti. Slednje pa niso obravnavane ločeno, temveč s t. i. metodo združka¹⁹ s tendenco osredotočanja na »relacionalnost«,²⁰ vmesnost in gibljivost. Glavna naloga je bila torej vstopiti »med« oz. »v odnos«. ²¹ Zanimali so me zvoki, ampak

18 Angl. *entrainment*. Več o konceptu si lahko preberete v tretjem poglavju na strani 104.

19 Angl. *assemblage*. Gre za koncept Deleuza in Guattarija, za katerega v slovenščini obstajajo različni prevodi: združek, skupek, sestava, kompozicija, zveza, združenje, montaža, konstelacija, kompleks. Posamezni avtorji izraz obdržijo tudi v izvorniku – fr. *l'agencement* ali angl. *assemblage*. V diskurzu Deleuza in Guattarija se po eni strani nanaša na nekaj, kar je sestavljeno, oziroma govori o tem, da je nekaj združeno skupaj v določeno povezavo, da je nekaj skupaj v medsebojnem razmerju. Po drugi strani pa se nanaša na to, kako je nekaj sestavljeno, na sestavo oziroma ureditev nečesa (na ustroj, razporeditev, razvrstitev, porazdelitev, organizacijo). Gre za skupek, v katerem ima vsak element pomen sam zase, a vendar le v odnosu do drugih. Na angleško govorečih območjih francoski izraz *agencement* prevajajo kot *assemblage*, ta pa se v nekaterih angleških tekstih povezuje s terminom *multiplicity*.

20 angl. *relationality*

21 Po Deleuzu postojanje nima začetka in konca, ampak le sredino (Deleuze in Guattari 1987: 293).

tudi tišina; tisto, kar je prisotno, in tisto, kar je odsotno; pojoča telesa, telesa poslušalcev ter (medsebojna) dinamika njihovih srečanj. Kot v knjigi *Deleuze in raziskovalne metodologije* predlagata avtorica Rebecca Coleman in urednica Jessica Ringrose, je metodologija razmerje med »kaj je« in »kaj bi moglo biti«; še več: »[M]išljenje o metodologiji je mišljenje o družbeni spremembi« (Coleman in Ringrose 2013: 7, 8).

Metodologija mojega terenskega dela je tako vključevala različna časovno-prostorska okolja in situacije: s svojimi sogovornicami sem se srečevala na vajah in nastopih, doma, na protestih in shodih, v službi, ob pivu in po Skypu, z željo, da ujamem trenutke, v katerih se nahajajo in soustvarjajo naše skupne dinamične realnosti. Večkrat smo pozno v noč debatirale ob pivu, in če naši pogovori ne bi bili posneti, bi si jih težko zapomnila. Namen te opombe ni v antropoloških raziskavah pogosta želja po samorefleksivnosti pri izkušnji terenskega dela, ampak bolj poudarek na naključnosti kot enem izmed pomembnih, a pogosto spregledanih vidikov raziskovalnega procesa. Večina terenskega dela je bila sicer opravljena s »klasičnim« opazovanjem z udeležbo – na vajah in koncertih, na nastopih na odprtem, na protestih. Ampak tudi to je vključevalo premik od čisto analitičnega k performativnemu opazovanju in udeležbi. Polstrukturirani intervjuji in neformalni pogovori niso vključevali le analize pričevanj mojih sogovornic, temveč tudi opazovanje govornice telesa. Uporabljala sem »vizualno metodo družbenega raziskovanja« – metodologijo video snemanja, ki vztraja na tem, da je pomembno upoštevati čutne in materialne vidike terenskega dela (Pink 2009; Waitt, Ryan in Farbotko 2013; Renold in Mellor 2013: 16).²² S tovrstnim pristopom je bilo možno raziskovati tisto, kar je nevidno: skupinsko dinamiko, situacije in

²² Pri tem pa je pomembno poudariti, da je v etnomuzikološki metodologiji terenskega dela video snemanje ena izmed osrednjih metod, ki je zlasti v zadnjih dvajsetih letih zaznamovala premik od izključno avditivne narave k »vizualnosti glasbe in zvoka«. Glej npr. Leppert 1993; Thompson, Graham in Russo 2005; Mathieson 2010; Finchum-Sung 2012.

izmenjavo energije, kakor tudi vse tiste majhne premore, skozi katere se afektivna stanja (znova) razlagajo, znova izkusijo po doživetju dogodka samega. Metodološki pristop je vseboval tudi digitalno etnografijo, spletno anketo in analiziranje medijskih diskurzov, terenske zapiske ter snemanje lastnih občutkov in izkušenj.

Ta raziskava odraža določeno fazo v »življenju« zboru Kombinat, ki se kot živ organizem nenehno spreminja in ki je med pripravo te študije že spremenil nekatere svoje značilnosti. Prav zaradi tega je ta knjiga, podobno kot opozarja Brian Massumi v predgovoru za ponatis Deleuzejevega in Guattarijevega dela *Kapitalizem in shizofrenija*, zasnovana kot »odprt sistem« in se ne pretvarja, da ima zadnjo besedo (glej Deleuze in Guattari 1987: xiv). Razdeljena je na sedem poglavij, v katerih poskušam tematiko reaktualizacije partizanskih pesmi obravnavati z različnih vidikov. Vsako poglavje se začne z določeno »sceno«, ki naj bi poudarjala situacijsko in relacijsko usmerjen pristop. Ta se, kot omenjeno, dotika točke presečišča med teorijo in prakso, med etnografijo in njenim ubesedovanjem. Poglavja se lahko berejo povsem samostojno: bralci se lahko odločijo, da preberejo le eno poglavje, ali pa berejo poglavja po njihovem lastnem občutku in ne nujno od začetka. Pogosta vprašanja, ki spremljajo zaključne dele vsakega poglavja, so oblikovana kot izziv ali provokacija bralcu in odpirajo prostor za nove debate.

Prvo poglavje podaja zgodovinski pregled strokovnih mnenj o glasbeni dedišcini NOB. Z uporabo koncepta »neustrezne dediščine« obravnava sporen položaj partizanskih pesmi kot specifične glasbene zvrsti znotraj prevladujočih interpretacij in protokolov dediščine. Prav tako polemizira o posebnostih slovenskega konteksta v primerjavi z ostalimi republikami nekdanje Jugoslavije. Drugo poglavje predstavlja nastajajoče prakse reaktualizacije zborovske glasbe v postjugoslovanskem prostoru in se osredotoča na zbor Kombinat, njegovo naravo in posebnosti, preučuje njegovo notranjo strukturo, značilnosti samoorganiziranja ter perspektivo spolov. Prav tako se

ukvarja z glasbenimi dejavnostmi, s poudarkom na politikah prostora v reaktualizacijah partizanskih pesmi. Tretje poglavje vsebuje teoretični razmislek o partizanskih pesmih v luči teorije afekta in vpelje koncept zvočnega afekta,²³ naslanjajoč se na teorijo zvočnega materializma.²⁴ Afektivnost partizanskih pesmi preiskuje tudi na podlagi pričevanj sodelujočih v glasbenem dogodku – občinstva in članic zbora. Četrto poglavje opozarja na strategije »nove iskrenosti«²⁵ in anti-sentimentalizma kot odgovora na dominantne diskurze o (jugo)nostalgiji. O globalnosti pristopa »nove iskrenosti« razpravlja s pomočjo analize repertoarnih strategij Kombinata. Peto in šesto poglavje zajemata razpravi o partizanskih pesmih v kontekstu upora in protestov, njihova reaktualizacija pa se obravnava v okviru trenutnih družbenih gibanj (zlasti množičnih protestov v Sloveniji leta 2012). Zaključno poglavje obravnava vprašanja glasbenega aktivizma, radikalnega amaterizma in potencialov zvočnega afekta v novih strategijah upora proti neoliberalnemu kapitalizmu. Knjiga se zaključi s premislekom o prevladujočih pristopih h glasbenemu aktivizmu in zmožnostih slednjega v političnih bojih sodobnega časa.

Na splošno knjiga s preučevanjem glasbene dediščine NOB (oz. natančneje partizanskih pesmi) ponuja premislek o štirih vprašanjih, ki se nanašajo na politični potencial glasbe in zvoka v postjugoslovanski Sloveniji, zaznamovani z okoliščinami globalnega kapitalizma. Cilj knjige je premislek o vlogi glasbe in zvoka v politični mobilizaciji in participaciji, o potencialu glasbenih dejavnosti pri samoorganiziranju ter o izzivih in potencialih tako imenovanih glasbenih kolektivitet, o sklicevanju na glasbeno preteklost kot načinu političnega angažmaja in, nazadnje, o potencialih reaktualizacije levičarskih idej in vrednot v neoliberalizmu.

23 angl. *sonic affect*

24 angl. *sonic materialism*

25 angl. *new sincerity*

V času, ko zaključujem to knjigo, je bila v Ljubljani ustanovljena še ena samoorganizirana pevska kolektiviteta – feministični zbor Z'borke, katerih cilj je delovanje »proti seksizmu in kapitalističnemu izrabljanju«. ²⁶ Tovrstni zbori so postali simptom našega časa, saj velja, da:

Ljudje, združeni v zboru, tvorijo zelo močno navezo ...

26 Za več o zboru glej: www.facebook.com/FPZ.Zborke/info.

I PARTIZANSKE PESMI KOT DEDIŠČINA

»Mi ne ohranjamo spomina,« je na moje dileme odgovorila Elena Legiša,²⁷ ki organizacijsko drži zbor skupaj. »Ohranjamo tradicijo in zgodovino.«

Hladnik Milharčič 2011

17. in 18. novembra 2013 je bil v Pionirskem domu v Ljubljani organiziran četrti Festival partizanskih pesmi. Gre za srečanje, podprto s strani Javnega sklada Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, Mestne občine Ljubljana in Zveze združenj borcev za vrednote NOB. Festival združuje pevske zборе, ki v svojem repertoarju gojijo pesmi iz časa NOB – tako tiste, ki so bili ustanovljeni pred, med ali neposredno po drugi svetovni vojni (kot npr. Partizanski pevski zbor iz Ljubljane ali Moški pevski zbor Zarja iz Trbovelj), kot tiste, ustanovljene po razpadu Jugoslavije (npr. Ženski pevski zbor Kombinat).²⁸ Po mnenju organizatorjev, Ustanove Franca Rozmana - Staneta iz Ljubljane, je osrednji namen tega svojevrstnega »praznika partizanske pesmi« ohranjanje kulturne dediščine, ki je eden izmed najpomembnejših delov slovenske glasbene tradicije. Na spletni strani festivala namreč opozarjajo, da je »slovenska glasbena tradicija, ki je prav gotovo najizrazitejša v

27 Članica Tržaškega partizanskega pevskega zbora Pinko Tomažič.

28 Leta 2012 se je festivala udeležilo šest zborov iz Ljubljane, Litije in Grosuplje: Moški pevski zbor Lek (Ljubljana), Ženska vokalna skupina Brinke (Grosuplje), Moški pevski zbor Zarja (Trbovlje), Mladinski pevski zbor OŠ Gradec (Litija), Pevski zbor Zora (Janče), Ženski pevski zbor Kombinat (Ljubljana) ter Pevski zbor Makedonskega kulturnega društva »Biljana«.

zborovski pesmi, botrovala tudi partizanski pesmi, tako tisti, ki je nastala že med vojno, kot tisti, ki se je v povojnem času vračala k tej tematiki«. ²⁹

Festival ni izjemen primer, ampak samo eden izmed mnogih glasbenih dogodkov, ki je v zadnjih 5–6 letih nakazal posebno revitalizacijo glasbene zapuščine NOB v Sloveniji. Takšne dejavnosti opozarjajo tudi na pomanjkanje temeljne pozornosti, namenjene institucionalnemu ohranjanju glasbene dediščine druge svetovne vojne s strani kulturnih in znanstvenih institucij, ki je v glavnem prepuščeno organizacijam in posameznikom, povezanim z ohranjanjem vrednot NOB. ³⁰ Za razliko od njihovega običajnega delovanja (zasebni arhivi in zbirke, lokalne in regionalne spominske slovesnosti) je festival zaznamoval nov način predstavljanja in ohranjanja te glasbe. Pokazal se je kot prostor za izpogajanje dominantnih pogledov na glasbeno zapuščino NOB, hkrati pa kot simptom dvoumnih diskurzov o partizanskih pesmih kot dediščini, čemur se bom posvetila v nadaljevanju poglavja.

29 »Praznik partizanske pesmi«, www.pionirski-dom.si/objave/3117/festival-partizanske-pesmi#. Bogastvo te zapuščine po njihovih besedah potrjuje tudi »presenetljivo veliko število pesmi«, vključno z več kot dvanajst tisoč pesniškimi enotami, ki so bile uglasbene in množično izvajane že med vojno.

30 Kot npr. združenja veteranov NOB.

KAJ JE »SOCIALISTIČNA GLASBENA DEDIŠČINA«?

Študije kritične dediščine poudarjajo sporno ali motečo naravo praks ustvarjanja dediščine. Namesto uporabe pojma dediščina predlagajo samostalniki »dediščenje«³¹ (Harvey 2001) in tako opozarjajo na kompleksne strategije reprezentacije dediščine in na njihove učinke, ki se oblikujejo v sozvočju s številnimi akterji. Avtorji analizirajo mehanizme oblikovanja hegemonnega diskurza kulturne dediščine in izpostavljajo njihove glavne točke: razumevanje dediščine kot *izbora iz izbora* – »majhne podskupine zgodovine, ki se povezuje z določeno skupino ljudi na določenem kraju, ob določenem času« (Dann in Seaton 2001: 26), poudarek na pomenu *lastništva* preteklosti (glej Kongu 1998) ter *dodano vrednost* dediščine, ki ima pomembno vlogo v institucionalnem vrednotenju in legitimizaciji določenih reprezentacij preteklosti (Kirshenblatt-Gimblett 1995: 370). Pri obravnavanju mehanizmov ustvarjanja dediščine avtorji le-to označijo kot reducirano reprezentacijo preteklosti, ki teži k ustvarjanju koherentne zgodbe. To omogoča uporabo dediščine kot ključnega elementa v identitetnih politikah in politikah pripadnosti.

Čeprav se strokovnjaki strinjajo, da sam koncept dediščine vsebuje protislovja, t. i. »neustrezna dediščina« (Dearborn in Stallmeyer 2009: 34), »sporna dediščina« (Silverman 2011) ali »disonantna dediščina« (Tunbridge in Achworth 1996) vključuje kompleksnejše probleme lastništva, nadzora in reprezentacij. Dediščinski protokoli obravnavajo tovrstne sporne kulturne prakse s prikrivanjem ali odstranjevanjem politično nepri-

mernih vsebin (Smith 2007). To je posebej razvidno v postsocialističnih družbah, kjer nasprotujoči si diskurzi, povezani s socialistično preteklostjo, vplivajo na prevladujoče upravljanje z dediščino. Po razpadu Jugoslavije je bila na primer dediščinska politika uporabljena kot pomemben element v procesih legitimizacije nacionalne identitete v novoustanovljenih post-jugoslovanskih državah. Posledično je bila dediščina, ki potencialno nosi socialistično in/ali jugoslovansko simboliko, obravnavana kot neprimerna, videna kot del »nezaželene totalitarne preteklosti« – dediščina *države* in ne *časa* (Kovačević 2012: 17). To je povzročilo razpravo o jugoslovanski dediščini kot taki, pri čemer so prevladujoči pristopi predlagali, da bi morale biti ta dediščina omejena na kulturne prakse znotraj ideoloških (socialističnih) vsebin.³² To je bilo okrepljeno skozi interpretacije socialističnih kulturnih praks kot: 1) ideološko obremenjenih – *problematično lastništvo*; 2) neizvirnih/neavtentičnih (s strani komunistične partije in uradnikov »ponarejena« realnost) – *problematična vrednost*; 3) dekontekstualiziranih (brez kontinuitete in korenin v preteklosti) – *problematična kontinuiteta*; 4) povezanih z vsakdanjim življenjem in popularno kulturo ter trivialnih – *brez dodane vrednosti*.

Izhajajoč iz folkloristične paradigme in prevladujočega kanona nacionalne kulturne dediščine je takšno razumevanje utemeljeno s stališčem, da skupna jugoslovanska dediščina ni obstajala, ampak je bila samo skup ljudskega izročila posameznih narodov. Takšen pogled zanika kompleksnost jugoslovanske kulture in sam jugoslovanski projekt, ki je bil utemeljen tako na paradigmi nacionalne dediščine (vseh konstitutivnih jugoslovanskih narodov in narodnosti) kot tudi na nadnacionalni kulturi kot pomembnem elementu

³² Razprave o tem, kakšna naj bi bila jugoslovanska dediščina ali njeni konstitutivni deli, vsebuje zbirka esejev *Eseji o jugoslovanski kulturni dediščini* (srb. *Ogledi o jugoslovenskom kulturnom nasledu*), kjer avtorji trdijo, da bi morale biti kot specifična jugoslovanska dediščina obravnavane le z Jugoslavijo povezane kulturne prakse. Za urednika zbirke Ivana Kovačevića vse druge nimajo nujno jugoslovanske ideje, čeprav so jih dobile v jugonostalgični perspektivi (Kovačević 2012: 18).

pri izgradnji skupne jugoslovanske identitete.³³ Še več, tak pogled popolnoma izključi ljudi – protagoniste ali izvajalce – kot aktivne prejemnike in nosilce kulturne dediščine. Tako so dominantne obravnave jugoslovanske preteklosti in njene zvočne podobe utemeljene na dominantni paradigmi kulturne dediščine – osredotočene so na objekte in dogodke ter dojemajo dediščino kot statično reprezentacijo preteklosti, brez upoštevanja njene vitalne narave (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 56). Dediščina jugoslovanskega socializma je razumljena izključno skozi prizmo ideološkega kanona, kot neživa in oblikovana s strani partijskih avtoritet in državnih kulturnih politik, kar popolnoma izključi vsakdanje – neinstitucionalne in neformalne – prakse kulturne dediščine na individualni in kolektivni ravni. V dosedanjih obravnavah socialistične preteklosti v luči razprav o kulturni dediščini je na splošno malo pozornosti namenjeno temu, na katere načine kulturno dediščino razumejo ljudje sami, kar preprečuje kakršnekoli aktivne renašanje preteklosti kot dinamične prakse spominjanja.³⁴

Navedeni pogledi so posledica prevladujočega stališča, da je za obravnavo kulturne dediščine potrebno vzpostaviti reflektivno distanco do obravnavanih kulturnih produkcij, ki omogoča zaznavanje preteklosti kot preteklosti.³⁵ Po drugi strani pojmovanje dediščine kot modela kulturne produkcije, živeče prakse, umeščene v vsakdanje aktivnosti, kaže na paradoks, kako včasih življenje postane dediščina, še preden ima ta možnost biti živeta. Po

33 To je npr. še posebej vidno v uprizoritvah t. i. KUD-ov (kulturno umetniških društev), ki so predstavljala in negovala folklorno izročilo v nacionalnem okviru, hkrati pa so z izvajanjem pesmi in plesov »drugih narodov« prispevala k izgradnji skupne »transnacionalne jugoslovanske kulture« (glej Hofman 2011: 276).

34 Za več o tem v kontekstu industrijske dediščine glej Petrović 2013b.

35 Tanja Petrović opozarja na problematiko dediščenja jugoslovanskega socializma v času, ko je ta preteklost še vedno del osebnih biografij in izkušenj velikega dela državljanov in državljanek republik nekdanje Jugoslavije. Po njenem mnenju je težava v tem, da se z »muzealizacijo« ustvarja konsenzualni pogled na preteklost, ki jo sami akterji doživljajo kot veliko bolj dinamično in protislovno (Petrović 2013a: 32).

besedah Barbare Kirshenblatt-Gimblett gre za »problem usklajevanja dediščinske ure z zgodovinsko uro« (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 189–200). Teoretizacija različnih »časovnosti« življenja dediščine³⁶ ustvari skoraj ironičen interpretativni okvir, ki povzroča konceptualne in metodološke težave in izzive v dominantnih protokolih dediščine. Enako pa ta okvir omogoči specifično nišo za namerno izogibanje konceptu dediščine, ko gre za občutljivo in sporno zgodovinsko preteklost, v primeru postjugoslovanskih družb socialistično. V takšnem ozračju, v katerem je bila v dominantnih diskurzih o dediščini socialistična preteklost spregledana/zanikana, je *spomin* vstopil ne samo kot pomemben teoretični koncept, ampak tudi kot družbena (in celo politična) kategorija, ki najbolje opiše nastajajoče prakse dediščenja jugoslovanske preteklosti. Ker je običajno definiran kot subjektiven, intimen, neuraden in izmuzljiv, je spomin predstavljen kot primernejši konceptualni okvir za sklicevanje na socialistično preteklost, kar prepreči njeno dediščenje ter, še več, podpira dediščinske tehnologije, ki niso uspeli prepoznati zapuščine jugoslovanskega socializma kot dragocene in legitimne.

³⁶ Različne »časovnosti« (angl. *temporalities*) stvari, ljudi ali dogodkov ustvarjajo napetost med sočasnim in začasnim. Glede »dvojnega časovnosti« ali razrezov singularnih prostorov in časov glej Rancière 2010b: 35, 37.

GLASBA KOT (NE)MATERIALNA DEDIŠČINA

Diskurzi o dediščini kot večplastnem družbenem performansu (Smith 2007: 3) so prav tako posredovani preko globalnih dediščinskih protokolov in politik, utelešenih v retoriki in dejanjih Unesca. Vzpostavitev kategorije »nematerialne kulturne dediščine« (NKD) kot utelešenih znanj in praks poskuša dati poudarek na fluidne in dinamične kulturne procese in preseči statično predpisan pojem dediščine: »Dojemanje dediščine kot snovne in statične konstrukcije preteklosti pogosto vodi v podcenjevanje nesnovnih in nematerialnih virov, ki so tudi osnovni elementi dediščine« (Park 2011: 521). A navkljub premiku od objektov in artefaktov k dogodkom, umetniškimi ustvarjanjem in procesom uvajanje nove kategorije ni izzvalo razmejitve med kategorijami snovne (materialne) in nesovne (nematerialne) dediščine.³⁷ Novi kritični pogledi na kategorizacijo Unesca izpostavijo neločljivo medsebojno povezavo med tema dvema konceptoma, zagovarjajoč, da ni mogoče ločevati objektov od dogodkov (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 59).

Glede glasbenih in zvočnih praks so se dominantni protokoli dediščine izkazali za še zahtevnejše. Poleg varovanja izginjajočih glasbenih praks je najpomembnejši del Unescove agende zbiranje in ohranjanje obstoječih,

³⁷ Glej npr. definicijo kulturne dediščine na uradni spletni strani Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije, ki označi snovno dediščino glede na njeno pojavnost v prostoru in jo razdeli na pet kategorij: stavbno dediščino, arheološko dediščino, dediščinsko kulturno krajino, premično dediščino in zbirke ter narodno bogastvo. Nesnovna (nematerialna) dediščina so znanja, spretnosti, šege in navade, prepričanja in vrednote, kot jih zaznavajo in uresničujejo ljudje, ki so povezani z ustvarjanjem, uporabo, razumevanjem in njenim posredovanjem sedanjim in prihodnjim rodovom (www.zvkds.si/sl/zvkds/varstvo-kulturne-dediscine/o-kulturni-dediscini/kaj-je-kulturna-dediscina).

vitalnih, živečih praks, ki niso povezane samo z ljudskim ali tradicionalnim, ampak tudi s sodobno popularno kulturo. Osrednja ideja je, da se glasbena dediščina s snemanjem in arhiviranjem ne le ohrani oz. obvaruje, ampak da se s tem obenem spodbuja njena reprodukcija (npr. posredovanje glasbenega repertoarja z aktivnim izvajanjem). Ti primeri prav tako ponazarjajo premik v konceptualizaciji glasbene dediščine, ki je prej selektivno vključevala samo »ljudsko« ali t. i. »visoko« kulturo in preprečevala prepoznavanje drugih glasbenih žanrov in zvočnih praks kot dediščine. Takšen premik v pristopu je najbolj očiten pri institucionalnih obravnavaх popularne glasbe, pri čemer arhiviranje, ki je bilo prej omejeno na zasebne zbiratelje, arhive ali entuziaste, sedaj organizirajo tudi uveljavljene institucije (radijski in TV arhivi, raziskovalne institucije, muzeji), tako nacionalne kot tudi mednarodne.³⁸ Te iniciative porajajo vprašanja o tem, kako je popularno-glasbena dediščina konstruirana in reprezentirana, dojeta in ovrednotena.³⁹

V postsocialističnih družbah je odnos do glasbene dediščine še bolj povezan s kompleksnimi branji in reprezentacijami preteklosti. V primeru Jugoslavije so se vsakdanje glasbene prakse izkazale za problematične zaradi svoje dvojne narave, in sicer svoje hkratne povezave s popularno glasbo in s socialistično preteklostjo. V skladu s tem so bile kompleksne in pogosto kontradiktorne

38 V Veliki Britaniji je bila popularna glasba na novo opredeljena kot nacionalna dediščina, in institucije, ki so prej zastopljale to polje kulturne produkcije, so popularno glasbo začele vključevati v svoje projekte (npr. zaščita nekdanjega doma Paula McCartneyja v Liverpoolu in odprtje za obiskovalce leta 1997 ter postavitve modre plošče na nekdanjih londonskih prebivališčih Jimija Hendrixa leta 1998 in Johna Lennona leta 2001). Novejši primer je razstava o Davidu Bowieju, ki je bila v Muzeju Victoria in Albert v Londonu odprta marca 2013.

39 Peter Stanković v svoji raziskavi o zgodovini popularne glasbe na Slovenskem poudarja, da so prav žanri popularne glasbe eni izmed najslabše raziskovanih segmentov slovenske kulturne dediščine, ker jih v institucionalnih obravnavaх enostavno ni: »Za zbiranje in interpretacijo materialov v povezavi s popularno glasbo v Sloveniji lahko tako na primer zatrdimo, da nista sistematično pristranska preprosto zato, ker sploh nista sistematična.« (Stanković 2013: 65).

reprezentacijske strategije jugoslovanske glasbene produkcije v postjugoslovanskem prostoru neuspešne pri sistematičnem zbiranju in arhiviranju popularne glasbe, ne glede na njen močan družbeni, kulturni in politični vpliv znotraj jugoslovanske in postjugoslovanskih družb. Drugo glasbeno zvrst, ki je z vidika kulturne dediščine percipirana kot najbolj neprimerna oz. zapostavljena, pa predstavljajo partizanske pesmi, ki so videne kot privilegirana kulturna oblika in čista ideološka konstrukcija sistema. Ta glasba, prepoznana kot produkt uradne kulturne politike in totalitarnega sistema, je tako v jugoslovanskem kot tudi v postjugoslovanskem času umeščena v središče razpravljanj o sporni dediščini socializma.

PARTIZANSKE PESMI KOT NEUSTREZNA DEDIŠČINA?

Po drugi svetovni vojni so partizanske pesmi zasedle pomembno mesto v »uradni« kulturi v procesu mitologizacije spomina na NOB kot temeljnega narativa socialistične Jugoslavije.⁴⁰ Iz bolj spontanega okolja bojišč, vasi ali mestnih trgov na osvobojenih ozemljih je ta glasba vstopila v uradno oz. elitno kulturo kot osrednji zvočni spremljevalec uradnih dogodkov, komemoracij in slovesnih praks. Partizanske pesmi so torej postale reden repertoar zborov: pesmi so, večinoma za mešane zборе, prirejali znani skladatelji. Njihovo glavno značilnost, da so nastajale v spontanem uporu in kolektivnem petju, pa je zamenjal ritualiziran kontekst državnih proslav in komemoracij. Javne prezentacije glasbe NOB so bile zlasti v prvih letih po vojni pod nadzorom uradnikov, saj je bila – glede na poudarek kulturne politike na izobraževanju in prosvetljevanju širših množic – njena »ustrezna« reprezentacija izjemnega pomena.⁴¹

V drugi polovici 50. let 20. stoletja so se ideološke napetosti med množično in visoko kulturo zmanjšale. Kulturna politika je vztrajala na »modernizaciji množične kulture skozi uvedbo elementov visoke kulture«. ⁴² Zato se je odnos do partizanskih pesmi v javnem diskurzu postopoma spreminjal, pristopi k njeni reprezentaciji pa so postajali bolj »odprti«. Sčasoma je ta repertoar, praviloma označen z ideologizirano retoriko in rezerviran za

⁴⁰ Za več o uradnih politikah spomina v Jugoslaviji in mitologizaciji NOB glej Kim 2011 in Luthar 2012.

⁴¹ Bolj potrošniško naravnani glasbeni žanri, ki niso vsebovali značilnosti »umetniškega dela«, pa so bili označeni za »manj primerne«.

⁴² Arhiv Jugoslavije (AJ-142, »Materijali komisije za ideološko-prosvetni rad«: 47–164).

»visoko umetnost«, našel pot tudi do popularne glasbe. Na začetku v okviru žanra t. i. »zabavne glasbe«, kasneje tudi v drugih glasbenih žanrih.⁴³ Uporaba glasbenih motivov ali besedil partizanskih pesmi je bila običajna tehnika, še posebej v času njihove »pop-kulturalizacije« v 60. letih prejšnjega stoletja, ko je bila izpostavljena vloga teh vsebin v izobraževanju in »razsvetljevanju« mlajših generacij. V takšnih apropiacijah je formalen in komemorativen pristop k prezentaciji partizanskih pesmi zamenjal fleksibilnejši odnos tako do besedil kot do glasbenega materiala.

Zaradi njene pomembne vloge v uradni kulturni politiki bi bilo pričakovati, da znanstvene razprave o glasbi NOB po drugi svetovni vojni operirajo v okviru »ideološko zaščitenega« diskurza. A ravno nasprotno: analiza znanstvenih narativov pokaže sporen položaj partizanskih pesmi in – še bolj zanimivo – kaže na iste pomisleke in sporne točke, ki jih razprave o tej glasbi producirajo danes, petindvajset let po razpadu Jugoslavije. Posebnost partizanskih pesmi se torej kaže v dejstvu, da so jih, čeprav so bile eden najpomembnejših elementov v ustvarjanju partizanskega temeljnega mita in izgradnji jugoslovanske identitete, zaznamovali sporni diskurzi o vprašanih ustvarjanja, umetniške kakovosti in dodane vrednosti.

⁴³ Za več o tem glej Hofman 2013.

FOLKLORISTIČNI NARATIVI

Večglasne interpretacije glasbe, nastale in izvajane med NOB, v znanstvenih (predvsem folklorističnih in etnomuzikoloških) narativih časovno segajo v čas prvega desetletja po drugi svetovni vojni. Temeljno folkloristično usmeritev tega časa je spremljala ambivalentna retorika o partizanskem ljudskem izročilu (»partizanskih ljudskih pesmih«, »narodnih revolucionarnih pesmih« ali t. i. »partizanski folklori«), ki je bilo obravnavano kot del širšega koncepta »revolucionarne folklore«. V razponu med analizo nacionalnega ozadja do njihove revolucionarne narave so bila razmišljanja o partizanskih pesmih umeščena v medprostor med umetniško produkcijo in folklorno obliko: same niso bile pojmovane kot umetniška produkcija, niti ne kot »prava« folklor (Komelj 2009: 13). Odlično ilustracijo omenjenih stališč najdemo v zapisu Valensa Voduška iz leta 1970, ki glede opredelitve, kaj je ljudska pesem, zapiše:

Gornja opredelitev [razlika med ljudsko pesmijo kot pretežno spontano, ne zavedno premišljeno, nešolano in improvizatorično dejavnostjo na eni strani ter umetno pesmijo kot pretežno zavedno, organizirano, šolano in fiksirano dejavnostjo na drugi strani] nam pomaga iz pojma ljudske pesmi izločiti pesem, ki je priučena na organiziran, zaveden način, to so bodisi šolske ali cerkvene pesmi bodisi tiste pesmi, ki so izraz zavednih in organiziranih političnih gibanj. To velja prav tako za delavsko borbena politično pesem – tudi po mnenju priznanih avtoritet na tem področju (gl. W. Steinitz, Arbeiterlied und Volkslied, DtljbfVk, XII/1, Berlin 1966: 1–14) – kot za del partizanskih pesmi, po besedilu in napevu umetnega izvira, ki so se pele zavestno priučene v bojnih enotah ali kasneje ob množičnih političnih srečanjih. Vsekakor pa spada med prave ljudske pesmi tisti del partizanskih pesmi,

ki so nastale spontano (npr. Tam na Pugled gori) ali pa so se tako prenašale in razširjale ter ostale do danes priljubljen del ljudskega pevskega repertoarja.

Vodušek 2003: 39

Zaradi prevladujočih usmeritev partizanske pesmi niso bile sistematično snemane, sistematizirane in arhivirane s strani folkloristov, kot je bila praksa v primeru ostalega ljudskega izročila: »Ljudsko umetniško ustvarjanje iz časa naše narodne revolucije je bilo do sedaj precej zapostavljeno. Ubran je bil pristop iz propagandno-publicistične perspektive in samo v izjemnih primerih so jih raziskovalci dojemali kot enakovredno obliko ljudskega ustnega ustvarjanja« (Bošković-Stulli 1960: 251). Čeprav so se določene organizirane akcije zbiranja pesmi začele z njihovimi glasbenimi zapisi že med NOB,⁴⁴ po drugi svetovni vojni ni bilo resnega prizadevanja za zbiranje in ohranjanje glasbene produkcije NOB s strani kulturnih in znanstvenih inštitucij – najobsežnejši projekt zbiranja je leta 1950 naredil Dušan Nedeljković, v tistem času zaposlen na Etnografskem inštitutu Srbske akademije znanosti in umetnosti, ko je bilo zbrano približno 20.000 partizanskih pesmi ter pesmi prenove in gradnje na območju Srbije (Nedeljković 1960: 140). Po besedah Jelene Jovanović, raziskovalke na Muzikološkem inštitutu Srbske akademije znanosti in umetnosti, te pesmi niso bile sistematično zbirane v okviru terenskega dela, ker so bili raziskovalci osredotočeni na »bolj arhaične« in »starejše« glasbeno-folklorne oblike. Podobne izjave sem dobila od kolegic iz Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, ki nima posebnega arhiva partizanskih pesmi, ampak le posnetke, ki so bili narejeni v okviru »običajnega« terenskega dela. Ta material je bil torej posnet kot del zbiranja ljudskega pesemskega izročila, in sicer v primerih, ko

⁴⁴ Prva pesmarica je bila objavljena leta 1942, vključno s pojasnilom o tem, kje je bila pesem prvič zapeta, in (včasih) imenom skladatelja. Za celoten seznam pesmaric glej literaturo.

so pevci oz. pevke izvajali partizanske pesmi kot del svojih individualnih repertoarjev, kajti za same partizanske pesmi kot glasbeno obliko ni bilo posebnega zanimanja. Marija Šuštar o tej odsotnosti zanimanja za glasbo NOB piše: »Ne smemo več tega dela prepuščati samo stihiji požrtvovalnosti navdušenih posameznikov. Raziskovanje je treba organizirati v širšem krogu sodelavcev in ga vključiti v ustrezne ustanove« (Šuštar v Hrovatin 1960: 258). Tako oblikovani znanstveni diskurzi in raziskovalna metodologija so razkrivali pomembna razhajanja med deklarativnim odnosom do partizanskih pesmi in vsakdanjimi znanstvenimi praksami. Navkljub precej velikemu številu znanstvenih konferenc, sestankov in člankov, posvečenih glasbeni produkciji NOB,⁴⁵ ni mogoče najti obsežnejše študije kot rezultata sistematične raziskave partizanskih pesmi na celotnem območju nekdanje Jugoslavije.⁴⁶ Izhajajoč iz izrazito ambivalentnega odnosa do glasbene zapuščine NOB, so znanstvene inštitucije svojo pozornost raje usmerjale na druge folklorne oblike: »Znanstvenemu proučevanju partizanske pesmi so se doslej pri nas posvečali le redki posamezniki, a še to večinoma le priložnostno. Že pred leti pa je nek zastopnik pristojne znanstvene ustanove celo izjavil, da še ni dozorel čas za tako delo« (ibid.: 257). Zaradi tega danes v akademskih institucijah (kot so oddelki za muzikologijo in etnomuzikologijo, inštituti in glasbene akademije) ni mogoče najti sistematične zbirke ali arhiva glasbe, nastale in izvajane v času druge svetovne vojne. Nacionalne radijske in televizijske postaje v postjugoslovanskih državah hranijo v svojih

⁴⁵ Kot npr.: *VI Kongres folkloristov Jugoslavije*, Bled, 1959; *Zbornik radova SAN LXVIII*, Etnografski institut knj. 3, Beograd, 1960; *VIII Kongres folklorista Jugoslavije*, Titovo Užice, 1961; posebna številka časopisa *Narodno stvaralaštvo – folklor*, št. 2, Beograd, 1962; *Narodno stvaralaštvo – folklor*, št. 57–64, Beograd, 1976–77 (»Prilog bibliografiji radova o narodnom stvaralaštvu revolucije i drugu Titu u njoj«); *XXVIII Kongres folklorista Jugoslavije*, Sutomore, 1981.

⁴⁶ Običajen pristop je bil, da so raziskovalci predstavili snov, vpogleda in zaključke v povezavi z njihovo republiko, objavljene so bile tudi določene študije, posvečene kulturi v NOB, toda kar se tiče pesmi, ni mogoče najti kakršnekoli skupne oz. združene jugoslovanske študije ali raziskave.

arhivih posnetke partizanskih pesmi ter glasbo, ustvarjeno po drugi svetovni vojni, ki tematizira podobne teme, ampak brez zanimanja za njihovo sistematizacijo ali digitalizacijo (vsaj v primerih arhivov Radia Beograd in Radia Ljubljana).⁴⁷

Čeprav lahko iz današnjega konteksta predstavljene znanstvene narative umestimo v ideološko ozračje tistega časa, prizadevanja za bolj poglobljeno in obsežno obdelavo problematike glasbe NOB pa označimo kot željo po izpostavljanju pomembnosti tega izročila, to zagotovo odraža določena nesoglasja in razhajanja med uradno retoriko in dejanskimi raziskovalnimi interesi.⁴⁸

Kje lahko potemtaka lociramo glavne ovire, ki preprečujejo, da bi bile tovrstne vsebine ovrednotene kot legitimna glasbena dediščina v okviru znanstvenih diskurzov? Po mojem mnenju je mogoče opredeliti (vsaj) štiri prevladujoče značilnosti, ki so oblikovale folkloristične diskurze o partizanskih pesmih kot »neustrezni« glasbeni dediščini v času Jugoslavije:

- heterogenost glasbenega materiala;
- kratkotrajnost prenašanja – pripadnost t. i. »kratkoročni tradiciji«;
- političnost/»propagandnost«;
- inherentna revolucionarnost.

47 Primer Radia Ljubljana je povzet iz razlage Jasne Vidakovič na temo varovanja posnetkov in plošč NOB in partizanskih pesmi na Mednarodnem simpoziju »Kultura v času druge svetovne vojne 1939–1945«.

48 Kot poudarja Leon Stefanija, glasbeno življenje v Sloveniji v obdobju 50. in 60. let 20. stoletja (pa tudi prej) zaznamuje izrazita diskrepanca med ideološkimi postulati in vsakdanjo prakso. Pri tem opozarja na izmuzljivost same glasbe kot predmeta ideološke kontrole ter na pomembno vlogo posameznikov, njihovih izkušenj in različnih glasbenih žanrov, ki se ne morejo vsi razumeti v kontekstu centralizirane socialistične kulturne politike (glej Stefanija 2004).

Kot osrednjo oviro pri obravnavanju partizanskih pesmi kot enakopravnih z drugimi glasbeno-folklornimi oblikami avtorji izpostavljajo njihovo »za-pleteno in bogato vsebino« (Nedeljković 1960: 138), ki se težko umesti v kategorijo ljudskega glasbenega izročila. Pesmi so izhajale iz različnih okolij, prilagojene so bile pogojem borbe in ritmu marširanja in so se na ta način približale estetiki borbenih pesmi: »Z višjo obliko partizanskega bojevanja se je prvotno spontano in neorganizirano petje v četi in na pohodih kvaliteto preoblikovalo« (Cvetko 1981: 5). Večina novih pesmi, ki se je pojavila v spontani interakciji med borci, je tako sčasoma pridobila politično, vojaško in revolucionarno vsebino. Podobno je NOB obudil ali ohranjal vsebino obstoječih pesmi upora – delavskih pesmi, pesmi različnih kmečkih vstaj, pesmi francoske in oktobrske revolucije ter pesmi španske državljanske vojne. V glasbeno-folklorističnih diskurzih so partizanske pesmi definirane kot širša kategorija, ki ne vključuje le tistih, ustvarjenih v okviru partizanskih enot, temveč tudi druge revolucionarne pesmi in pesmi upora, ki so bile izvajane ali poustvarjane med NOB: »V širšem pomenu so partizanske pesmi ne le tiste, ki so nastale v partizanskih enotah in na osvobojenem ozemlju, ampak tudi druge uporniške in revolucionarne pesmi vseh časov in narodov, ki so v izvornih ali spremenjenih oblikah spremljale NOB (ljudske, borbene, ponarodele, budniške in puntarske, delavske in revolucionarne)« (ibid.). Za glasbene folkloriste je bil pomemben del njihovega ustvarjanja »mešanje« ali interferenca dveh skupin pesmi: ljudskih in množičnih borbenih. Takšen postopek zaznamuje tudi preplet med različnimi repertoarji – regionalnimi (vaškimi in meščanskimi) pesmimi ter pesmimi iz drugih držav in časov – kar je vplivalo na prevladujoče pojmovanje glasbe NOB kot kontaminirane s »tujimi« vplivi. Ta diskurz o »neavtentičnosti« je še dodatno podkrepjen z dejstvom, da so znani skladatelji, avtorji in pesniki,⁴⁹ ki so bili tudi sami udeleženci v NOB, aktivno ustvarjali t. i. »umetne partizanske

49 Kot npr. Oskar Danon, Nikola Hercigonja, Matej Bor ali Radovan Gobec.

pesmi«. ⁵⁰ To je v začetku 60. let 20. stoletja odprlo živo debato o odnosu med individualnim in kolektivnim avtorstvom kot enim izmed osrednjih vprašanj specifičnosti žanra partizanskih pesmi. ⁵¹

Izhajajoč iz prevladujočih paradigem obdobje štirih let ni bilo dovolj dolgo za ustvarjanje partizanske folklore, ki bi bila enakovredna ostalim folklornim oblikam: pomanjkanje medgeneracijskega prenašanja je vplivalo na odsotnost »izbire« variant, procesa, ki je ključen za »kakovost« folklornega izročila. S stališča folkloristov gre pri partizanskih pesmih za glasbeno tradicijo »kratkega življenja« – tradicijo, ki se pojavlja nenadoma in ima v specifičnem kontekstu »intenzivno življenje samo za trenutek«. ⁵² Dejstvo, da so bile partizanske pesmi pogosto zbrane v trenutku ustvarjanja, je, kot trdijo avtorji, vplivalo tudi na kakovost glasbenega materiala, saj ni bilo časa, da bi se ta razvil skozi selekcijo. To ponazarja zapis Maje Bošković-Stulli: »Najbolj dragocene pesmi zbirk v tisku [so] ne vedno, a pogosto zakopane in nekako izgubljene v množici številnih ničvrednih pesniških verzov« (Bošković-Stulli 1960: 252). Sledeč prevladujočim narativom o glasbeno-folklornem izročilu so znanstvene pozornosti vredne samo partizanske pesmi, ki se upirajo zobu časa in jih ljudje še vedno izvajajo tudi po koncu druge svetovne vojne.

50 Po Francu Križnarju je umetna partizanska pesem ta, ki je bila – za razliko od kategorije »slovenska ljudska ter ponarodela borbena pesem« – prirejena, komponirana in izvajana na Slovenskem v času NOB (glej Križnar 1992: 40).

51 Milan Apih, slovenski skladatelj, ki je napisal eno najpopularnejših partizanskih pesmi, *Bilečanka*, je leta 1944 napisal, da je anonimno ljudsko ustvarjanje v Sloveniji končano s tistimi pesmimi, ki so jih ustvarili vojaki in kmetje v borbi in ki ne morejo biti videne kot »ljudska stvaritev«. Za debato o individualnem in kolektivnem avtorstvu glej Nedeljковиć 1962a; 1962b; 1963.

52 To se zrcali tudi v naslovu prispevku Milana Škrbića: »Pesem, ki je intenzivno živela samo trenutek« (Škrbić 1961: 307).

Eno izmed perečih vprašanj je tudi odnos med ideološko usmerjenostjo in spontanostjo. Mnenja strokovnjakov nihajo med dvema nasprotujočima si stališčema: partizansko folkloro kot skrbno načrtovanim ideološkim konceptom ter romantizirano paradigmo spontanega »petja množice«. Kot prelomni trenutek raziskovalci navajajo leto 1943, po katerem se izgubi ravnovesje med »spontanostjo« in »organiziranimi glasbenimi dejavnostmi«, ⁵³ ko partizanske pesmi postanejo glavni repertoar kulturnih dogodkov v enotah, kot svojevrstna »partizanska umetniška glasba« (Ceribašič 1998: 119–120): »Izgubljena je izvorna spontanost, primat pa pridobijo uradno usmerjene in bolj organizirane izvedbe in razširjanja pesmi« (Karač 1974: 12). V slovenskem kontekstu je kot obdobje cvetenja glasbenih aktivnosti označen čas po kapitulaciji Italije (september 1943), saj se je takrat veliko število izobraženih glasbenikov pridružilo partizanskim enotam in pri tem s sabo prineslo svoje instrumente (Cvetko 1981: 6). Poudarek na vprašanju ideološke usmerjenosti s strani folkloristov je mogoče razumeti kot odsev uradne retorike, ki močno vztraja na spontanosti partizanske umetnosti kot naravnem in impulzivnem izražanju ljudstva, ki se bori za svobodo. Njihove ambivalentne, vendar pogosto večpomenske interpretacije kažejo na težnjo po iskanju ravnotežja med folklorističnimi paradigmi tistega časa na eni ter uradnimi diskurzi na drugi strani.⁵⁴

53 Od začetka NOB so bile v partizanskih enotah ustanovljane skupine, odgovorne za kulturni program, večinoma pevski zbori, ki so nastopali na organiziranih kulturnih dogodkih (Križnar 1992: 13–14). Politični komisarji, katerih glavna naloga je bila politična propaganda v partizanskih enotah, so skupaj z glasbeniki, odgovornimi za glasbeno-kulturno dejavnost, vlagali veliko energije v »uvajanje« novega repertoarja, predvsem množičnih pesmi (Ceribašič 1998: 119–120). Nikola Hercigonja poudarja, da se je od leta 1942 naprej v partizanskih enotah znatno povečalo število zborov, tudi takšnih z orkestri (Hercigonja 1972: 189–190).

54 Sama se težko strinjam z jasno delitvijo na pesmi, ki so jih borci radi izvajali, ki so bile bližje slogu ljudske glasbe, in na tiste, ki so bile »uvažane« in so se v partizanskih enotah težko »sprejemale«, izvajale pa so jih v glavnem glasbene skupine. Razmerje med formalnim in neformalnim glasbenim izvajanjem v partizanskih enotah vidim kot veliko bolj dinamično.



Slika 1: Pevski zbor garnizona X. brigade⁵⁵

Takšna prizadevanja kot najbolj občutljivo vprašanje izpostavljajo tudi odnos med politiko in estetiko ter ideologizacijo umetnosti. »[C]elo nekateri avtorji partizanskih pesmi [se] nekako opravičujejo, kot da so te pesmi estetsko manjvredne zaradi svoje enostavnosti in preprostosti« (Hrovatin 1960: 255). V postjugoslovanskih časih bi bil pogled na kulturno produkcijo NOB kot izključno ideološki projekt vladajoče komunistične partije interpretiran kot poenostavljena kritika z bodisi revizionistične bodisi neoliberalne pozicije, ki zanika resničen namen in dojemanje te glasbe. So pa tovrstni narativi razvidni že takoj po drugi svetovni vojni, ko je v ospredju akademskih razprav o umetniški vrednosti in kakovosti glasbenih del iz NOB vprašanje o »ideološkem nasprotju med političnostjo in umetniško čistostjo«. Te razprave razkrivajo krog, v katerega je ujet velik del razmišljanja o partizanski folklori, in sicer, da »partizanskih narodnih pesmi, ki jih imamo danes

⁵⁵ Za pomoč pri iskanju fotografij partizanskih pevskih zborov se zahvaljujem Fototeki Muzeja za novejšo zgodovino in kolegici Urši Valič.

zapisane, ne moremo v celoti šteti za umetnost« (Škrbić 1961: 307). Navkljub poudarjanju močne ideološke vloge teh pesmi v NOB in kasneje, v utrjevanju socialistične družbe, so znanstveni narativi pogosto videli ideološke elemente kot okužbo »avtentične folklore« in so skušali skriti odprto političnost te glasbe. Po drugi strani je večina zagovarjala tezo, ki jo je pred kratkim predstavil Miklavž Komelj, da političnost partizanske umetnosti leži v samih pogojih za njeno ustvarjanje, kar je omogočilo njen obstoj, zato zagovarjajo njeno vrednotenje izključno iz zornega kota konteksta, v katerem je nastajala. Že v 60. letih prejšnjega stoletja je prevladovalo stališče, da te kulturne produkcije ni mogoče razumeti brez upoštevanja konteksta vojne in revolucionarnega trenutka z vso njegovo intenzivnostjo: »[M]očne intenzivnosti ni mogoče prepogosto ponavljati, a težje jih je razumeti brez okolja, v katerem so nastale in živele« (Čubelić 1960: 279). Vendar pa imajo celo za avtorje, ki menijo, da moramo izkusiti trpljenje in atmosfero partizanskega boja, da bi izkusili tragično lepoto teh pesmi, samo »izbrani deli pesmi narodne revolucije določeno in jasno estetsko kvaliteto« (ibid.: 282).

V Sloveniji so dominantna stališča o glasbi NOB še dodatno zaznamovana z diskurzi o partizanski umetnosti kot »estetskem in kulturnem prelomu« – o partizanski kulturi kot pozivu k izgradnji »nove kulture« (Cvetko 1981: 5). V interpretacijah Rastka Močnika (2005), Miklavža Komelja (2009) in Gala Kirna (2010) prav partizanska umetnost prinese radikalno spremembo v mišljenju in razumevanju politike estetike skozi produkcijo nove revolucionarne subjektivitete, ki hkrati prinaša transformacijo na samem področju kulture: mišljenje o partizanstvu je mišljenje o prelomu tako v politiki kot tudi v umetnosti, pravi Kirn (2010). V luči teh stališč tudi partizanske pesmi zvočno in tematsko prinašajo prelom z obstoječo estetiko. V prevladujočih interpretacijah se njihove specifičnosti kažejo v vsaj štirih aspektih: uvajanju novih tematskih vsebin v besedila, pomembni vlogi pri mobilizaciji širših množic za sodelovanje pri glasbenih dejavnostih kot odgovoru na vojne razmere, no-

vem načinu množičnih zborovskih izvedb⁵⁶ ter prevladujoči vlogi harmonike kot spremljevalnega instrumenta. K temu prispeva tudi stališče, da je bila zaradi pomanjkanja »originalnih melodij«, ki lahko služijo kot glasbena podlaga, večina skladateljev med NOB prisiljena ustvarjati »nove melodije«. ⁵⁷

Vendar pa je z etnomuzikološkega vidika glasbeno produkcijo NOB težko obravnavati kot radikalni prelom z obstoječimi glasbenimi praksami. Predvsem v vaseh je zborovsko petje dobilo zagon z ustanavljanjem in širitvijo ideologije čitalnic in čitalniških zborov v 19. stoletju. ⁵⁸ Zborovsko petje je že v tem času prepoznano kot »osrednja ustvarjalnost« v kulturnem razvoju ter v družabnem življenju na Slovenskem (Cigoj Krstulović 2000: 48; Šivic 2008: 16–19). Kot navaja Mojca Kovačič, so priredbe ljudskih pesmi osrednja programska orientacija zborov v drugi polovici 19. stoletja (Kovačič 2014: 76). V tistem času, kakor ugotavlja Cigoj Krstulović, so bili zbori tudi nosilec transformacije v družbeni in politični reprezentaciji ter v percepciji glasbenih praks v širšem družbenem okolju. Zborovsko petje kot dominantna glasbena oblika med drugo svetovno vojno tako dejansko ne prispeva k radikalno novemu glasbenemu izrazu. Zaradi tega težko rečemo, da prinašajo partizanske pesmi povsem novo zvočno podobo, oblikujejo pa dokaj novo izkušnjo glasbe skozi »glasbeno dejavnost kot takšno«. To se kaže pred-

56 Kot že omenjeno, je zborovstvo na splošno eden izmed glavnih glasbenih izrazov v jugoslovanskem partizanskem gibanju.

57 Tjaša Ribizel navaja Cvetkovo izjavo, da so se skladatelji v času druge svetovne vojne soočali s pomanjkanjem obstoječih ljudskih melodij, ki bi bile lahko uporabljene kot podlaga za ustvarjanje novih pesmi (Ribizel 2013).

58 Družbeno, kulturno in politično okolje, v katerem so se ustanovljale pevske skupine, ter njihovo povezavo s krepitvijo nacionalne identitete je v svojih raziskavah obravnavala Nataša Cigoj Krstulović (glej Cigoj Krstulović 2000). Avtorica se osredotoča na glasbene prakse in razmere v 19. stoletju, zlasti na ločevanje »narodnega« in »umetnega« petja ter na »mit o slovenskosti« kot obliki varovanja etničnega pevskega repertoarja, zlasti na podeželju in v nacionalno bolj ogroženih slovenskih pokrajinah. Po drugi strani pa opozarja tudi na zavračanje »zastarelih, ideološko podprtih načel kulturne polarizacije, ki prinašajo drugačno podobo o slovenski glasbeni kulturi« (ibid.: 104).

vsem v participatornem pristopu h glasbeni dejavnosti, ki močno prispeva k oblikovanju nove glasbene subjektivitete skozi aktivno udeležbo delovnega ljudstva v umetniškem življenju (Komelj 2009: 461).



Slika 2: Vaje Invalidskega pevskega zbora na Selah pri Olovcu, zborovodja Karel Pahor (avgust 1944)⁵⁹

Pri analizi partizanskih pesmi skozi prizmo (dis)kontinuitete z obstoječimi glasbenimi praksami in oblikami zato ne smemo spregledati znanstvenih narativov, ki poskušajo poudariti prav »folklorne« elemente kot pomembno potrditev »avtentične« estetike partizanskega glasbenega izročila. Pri tem so močnejši glasovi, ki se osredotočajo na ugotavljanje podobnosti ali razlik glasbe NOB z ljudskim izročilom ter vztrajajo na močni povezavi partizanskih pesmi s starejšimi vojaškimi pesmimi: »Naravna potreba uporniških množic naroda, da se naslonijo na uporniški osvobodilni duh in tradicijo svojih prednikov, je bila zadovoljena z različnimi improvizacijami kulturnih delavcev v

⁵⁹ Avtor fotografije, ki je shranjena v Muzeju za novejšo zgodovino v Ljubljani, je Božidar Jakac, imetnik materialnih pravic pa Primož Pablo Miklavc Turnher.

vstaji in samih narodnih množic« (Nedeljković 1960: 144). Poudarek na »folklornih značilnostih« je vpet v že omenjene strategije legitimizacije partizanskih pesmi kot »avtentičnega in spontanega izročila naroda« ter v dominantne anti-elitistične diskurze in slavljenje amaterizma v ustvarjanju umetnosti, promovirane s strani uradne retorike. Vendar pa niti tovrstno izpostavljanje pomembnosti »folklornih elementov« v glasbi NOB ni vplivalo na to, da bi se partizanske pesmi lahko postavile ob bok drugim oblikam folklornega izročila kot »resnična glasbena dediščina«: »Poezija o narodni revoluciji se krivično zavrača, pogosto tudi podcenjuje. Pesmi se premalo tiskajo, premalo komentirajo« (Čubelić 1960: 282).

K predstavljenim nesoglasjem v dominantnih pogledih na glasbo NOB je dodatno prispevala uradna retorika, ki je vztrajala, da partizanska umetnost ni del preteklosti, ampak vseprisotni dejavnik v izgradnji socialistične družbe: »[P]rav tako je partizanska pesem potrebna še dandanes, da ob spominih na ogromne žrtve, slavne boje in zaslužen zmagi spodbuja in vodi delovne množice k novim uspehom na težki poti v lepšo bodočnost« (Hrovatin 1960: 255). Črpajoč iz narativa »permanentne revolucije«, ki vidi NOB kot metaforo nenehnega boja za družbene spremembe, so prevladujoči diskurzi o dediščini vztrajali na partizanski kulturi kot živeči praksi ter na njeni aktualnosti za sedanjí trenutek, zavedajoč se nevarnosti razmišljanja o partizanskih pesmih kot o »artefaktih«:

Slovenske partizanske pesmi so še dandanes nekaj prav tako živega in potrebnega, kot so bile v dobi NOB. Saj jih še prav pogosto izvajajo na javnih manifestacijah, na zborovanjih, skupnih delovnih akcijah, v šoli, na radiu, na koncertih itd. Prav tako jih še vedno objavljajo v novejših pesmaricah, revijah in drugih publikacijah. (ibid.)

Vpogled v folkloristične in glasbeno-folkloristične narative, ki so zaznamovali čas jugoslovanskega socializma, kaže na specifičen položaj partizanskih pesmi, ki so v okviru dominantnih protokolov dediščine umeščene med »neprimerno« in vseprisotno kulturno obliko. Predstavljene sporne točke ponujajo vpogled v dolgo tradicijo njihovega pojmovanja kot »problematične« kategorije. Opozarjajo pa tudi na pomembnost ponovnega razmisleka o obstoječih pogledih, ki rišejo močno ločnico med prevladujočimi interpretacijami partizanskih pesmi v času socializma ter interpretacijami, ki dominirajo po razpadu skupne države.

PARTIZANSKE PESMI KOT NACIONAL(IZIRA)NA DEDIŠČINA?

Po razpadu Jugoslavije je NOB v luči militantnega nacionalizma in uvajanja radikalnih neoliberalnih politik postal del problematične socialistične preteklosti ter predmet negacije in revizionizma. Zaradi tega so bile partizanske pesmi odmaknjene na rob javnega prostora kot »ideološko kontaminirani«, formalizirani glasbeni žanr – konstrukt komunističnega režima, brez »pravega« družbenega pomena in potenciala. Od odra in uradnih praznovanj je bilo izvajanje in poslušanje teh pesmi potisnjeno v neformalna, zasebna okolja. Kakor piše Svanibor Pettan, so bile v primeru Hrvaške partizanske pesmi edine, ki so v celoti izginile iz »uradnega« repertoarja, in sicer zaradi svoje povezanosti s komunistično preteklostjo, ki je bila v 90. letih prejšnjega stoletja tudi simbol za agresorja (Pettan 1998: 20).⁶⁰ Vendar pa odnos do glasbene preteklosti NOB v novonastalih postjugoslovanskih državah nikakor ni bil enoznačen in identičen, ampak dinamičen in večplasten, v skladu s posebnostmi vsakega določenega konteksta in časa.⁶¹ V primerjavi z drugimi jugoslovanskimi republikami (predvsem s Srbijo, Hrvaško ter Bosno in Hercegovino) so v Sloveniji vodilni diskurzi o NOB vsebovali nekaj pomembnih specifičnih značilnosti. Posebnosti partizanskega gibanja

60 Zanimivo, Pettan ugotavlja, da za »uradni repertoar« niso bile ustrezne niti ustaške pesmi, in sicer zaradi izogibanja potencialni diskreditaciji Republike Hrvaške kot naslednice fašistične Neodvisne države Hrvaške. Vsekakor pa je bil novi repertoar izbran iz korpusa »starih pesmi« – v glavnem ustaških pesmi iz druge svetovne vojne ter pesmi, prepovedanih v času socialistične Jugoslavije (Pettan 1998: 20).

61 Kot sem omenila v uvodu, se diskurzi o drugi svetovni vojni v 90. letih prejšnjega stoletja, po letu 2000 in po letu 2010 razlikujejo.

med drugo svetovno vojno, položaj, ki ga je imela Slovenija v okviru Jugoslavije (kot najbolj razvita republika), odhod iz Jugoslavije in dejstvo, da je bila prva nekdanja jugoslovanska republika, ki se je leta 2004 pridružila EU – vse to je omogočilo oblikovanje dokaj specifičnih diskurzov o zapuščini NOB ter partizanskih pesmi v Sloveniji. Kot pravijo avtorji, se v primerjavi z antifašističnim uporom na drugih koncih Jugoslavije posebnost slovenskega partizanskega gibanja kaže v zahtevah po nacionalni suverenosti, manj poudarjeni vlogi komunistične partije ter bolj strukturirani politični in vojaški organizaciji.⁶² Zaznamuje ga močnejša nacionalna identifikacija,⁶³ kar ne velja za druga področja nekdanje Jugoslavije, kjer je partizansko gibanje veljalo za multietnično gibanje pod nadzorom Komunistične partije.⁶⁴ V skladu s tem je bilo slovensko partizansko gibanje dojemano kot »nacionalna osvoboditev v osvoboditvi delovnega ljudstva«, torej se v pojmu slovenske partizanske dediščine prepletata nacionalni in revolucionarni vidik. Kot je zapisal Boris Kidrič: »[B]iti slovenski partizan – to pomeni biti najodločnejši bojevnik za osvoboditev in združitev slovenskega naroda« (Kidrič v Komelj 2009: 32).

62 Slovenski partizani so bili avtonomno gibanje, ki se je širšemu NOB Jugoslavije pridružilo 16. 9. 1941. Slovenski predstavniki komunistične partije tudi niso bili navzoči na prvem zasedanju AVNOJ-a v Bihaću. Za razliko od drugih delov Jugoslavije, kjer so bile partizanske enote podrejene komunistični partiji, so bile v Sloveniji del širšega političnega omrežja Osvobodilne fronte, ki je vključevala vse »domoljube« ne glede na politično usmeritev, čeprav so prevladovali komunisti (Komelj 2009). Glej tudi razlage Deželak-Barič 2001, Guštin 2001 in Godeša 2001.

63 Ena izmed posebnosti je dejstvo, da partizani niso zapustili slovenskega ozemlja in se niso umaknili v druge konce nekdanje Jugoslavije, kot je bil to denimo primer v Srbiji.

64 Nekateri avtorji izpostavljajo pomembne razlike med stališči jugoslovanskih in slovenskih voditeljev komunistične partije, zlasti okrog vprašanja ravnovesja med »nacionalnim« in »projugoslovanskim« pristopom (glej Godeša 2001: 194). Po drugi strani marsikateri avtorji trdijo, da je odnos med slovenskim antifašističnim uporom in jugoslovanskim partizanskim gibanjem dokaj zapletena zadeva, ki se je spreminjala med drugo svetovno vojno in je imela več razvojnih stopenj (glej Repe 2000 in 2001).

Zgoraj omenjene posebnosti partizanskega gibanja v Sloveniji so se začele poudarjati zlasti od sredine 80. let 20. stoletja dalje ter po osamosvojitvi Slovenije, s čimer je bil dodatno poudarjen nacionalni pomen NOB (česar iz vrste razlogov ni bilo mogoče pričakovati v Srbiji, na Hrvaškem ali v Bosni in Hercegovini). Kot pravi Oto Luthar, so civilna gibanja v 80. letih in poskusi novih oblasti, »da se uradna spominska pokrajina demokratizira«, po letu 1989 v bistvu oživeli zelo tradicionalne pojme nacionalne države in njeno kulturo spominjanja (Luthar 2012: 4).

Eden izmed prevladujočih pristopov v obravnavanju zgodovine NOB je bil t. i. »objektivističen« pristop, ki ga je prakticirala večina slovenskih zgodovinarjev po letu 1991. Po njihovem mnenju naj bi bila preteklost objektivizirana, s poudarkom na nacionalni spravi, ki bo omogočila posredovanje med dvema poloma razdeljene družbe.⁶⁵ Za to vrsto »prikritega revizionizma«, ki ga je oblikovalo družbeno vzdušje 90. let 20. stoletja, je bil značilen prenos travme v sanje o spravi skozi rehabilitacijo domobrancev ter s trditvijo, da so bili partizani, zlasti komunisti, krivi za ideološko kolonizacijo večpomenskosti Osvobodilne fronte (ibid.: 3). Vse to je prispevalo k »nacionalizaciji« zgodovine druge svetovne vojne, ki je bila predstavljena kot neločljiv del slovenskega nacionalnega telesa, ter k utrjevanju dominantnega stališča, da brez partizanov Slovenija nikoli ne bi dosegla neodvisnosti.

Kot rezultat teh procesov so po osamosvojitvi partizanski zbori, ki so bili ustanovljeni med in po drugi svetovni vojni, še naprej nastopali, slovenske partizanske pesmi pa niso bile izločene iz repertoarja »klasičnih« zborov. Partizanske pesmi torej niso izginile iz javnega prostora, ampak je bilo v 90. letih njihovo izvajanje omejeno na proslave veteranov NOB (ob pomembnih obletnicah v zvezi z drugo svetovno vojno) ali pa je bilo rezervirano za zasebne priložnosti in pozne ure:

⁶⁵ Za več o »ideologiji sprave« glej Kirn 2010 in Luthar 2012.

Partizanske pesmi so prepevali na obeležitvah bitk. Izginile pa so iz javnih urbanih prostorov. Na kakšnem žuru si jih še slišal, ampak peli so prvo kitico, ker se nadaljevanja nihče več ni spomnil [...] Saj ne, da bi bile prepovedane, držal se jih je pečat nezaželenosti [...] To je bilo povezano z identifikacijo z režimom. Kulturni boj s tem, da ste vi njihovi, mi smo pa naši, je tako pregrel ozračje, da so bile pesmi takoj prepoznane kot režimske, slabe in komunistične. Bile so reducirane na nekaj kvadratnih kilometrov našega političnega prostora, pozabilo pa se je, da imajo za seboj zelo dolgo zgodbo.

Maksimilijana Ipavec v Hladnik Milharčič 2011

Prisotnost partizanskih pesmi v javni sferi je bila odvisna tudi od regionalnega konteksta, zaradi česar je pomembno upoštevati lokalne in regionalne narative o drugi svetovni vojni (zlasti o vlogi Primorske v razvoju prevladujočih razlag in dojemanj partizanskih pesmi),⁶⁶ kot je v intervjuju poudarila Elena Legiša iz Tržaškega partizanskega pevskega zbora Pinke Tomažič:

Ko se je Slovenija osamosvojila, v nekem trenutku nismo bili več aktualni. [...] Trajalo je nekaj let, da so nas ponovno povabili v osrednjo Slovenijo. Na Primorskem smo seveda bili vedno dobrodošli. Za to obstaja dober razlog. Mi ne pojemo narodno zavednih pesmi. Ko nas povabijo v Slovenijo, nas pogosto vprašajo, če pojemo narodno zavedne pesmi. Povemo jim, da ja. Vendar to niso pesmi, ki bi govorile, da so Slovenci nekaj več od drugih. Govorijo, da so bili Slovenci del evropskega antifašističnega

⁶⁶ Na Primorskem je partizanska dediščina ohranila kontinuiteto zahvaljujoč položaju Primorske pred in med drugo svetovno vojno, ko jo je okupirala Italija, ter zaradi specifičnih odnosov med Jugoslavijo in Italijo po letih 1945 in 1947. Po besedah mojih sogovornikov se je ta glasba izvajala na zasebnih proslavah in predvajala v radijskih oddajah, ki so bile namenjene glasbenim željam poslušalcev. Pesem *Vstajenje Primorske*, ki je himna Primorske iz druge svetovne vojne in je prav tako obeležila osvoboditev Primorske, se je redno predvajala.

gibanja. Mi pojemo antifašistične pesmi, pesmi o pravicah delavcev, pravicah žensk, smo za mir, sožitje in bratstvo. Z nami ne morete narediti nacionalističnega shoda. Po osamosvojitvi Slovenije so bile te vsebine za nekaj časa odrinjene. Počasi pa so se vrnile.

Hladnik Milharčič 2011

K obstoju partizanskih pesmi in kontinuiteti njihovega izvajanja v Sloveniji je poleg »nacionalizacije NOB« pomembno prispeval že omenjeni narativ o NOB kot o družbenem in kulturnem gibanju, ki je zaznamovalo novo obdobje kulturnega in duhovnega razvoja slovenskega ljudstva (Komelj 2009: 45): »S tem, da jo je [partizansko pesem] prevzelo vse slovensko ljudstvo, pa je bila utemeljena njena družbena in zunajglasbena angažiranost, prav tako pa je bil nedvoumno in že takoj ob njenem nastanku utemeljen pomen za slovensko kulturo nasploh« (Križnar 1992: 60). Dominantni diskurzi so utemeljeni v stališču, da glasbeno ustvarjanje med NOB ni bilo tako pomembno samo zaradi njegovega simboličnega pomena za osvoboditev Slovenije, ampak tudi kot izjemno bogato obdobje kulturnega ustvarjanja, kot neke vrste kulturna revolucija in preporod: »Slovenska glasba iz časov NOB je še danes izjemen in redek pojav v takrat zaslužjeni Evropi ter v primerjavi z drugimi osvobodilnimi gibanji po letu 1945 v mnogočem edinstven primer na svetu« (ibid.: 96). Takšne poglede spremlja tudi retorika, da se je po svoji izjemni ustvarjalnosti razlikovala od drugih jugoslovanskih republik: »Slovenska glasba v NOB se je v primerjavi z glasbo drugih jugoslovanskih narodov in narodnosti nepri- merno bolj razcvetela« (ibid.: 94).

Pomemben dejavnik pri ustvarjanju diskurza o specifičnosti glasbe NOB na Slovenskem je bilo tudi vprašanje jezika: partizanske pesmi niso bile samo sredstvo izražanja antifašističnega upora, temveč tudi oblika uporništvu proti germanizaciji in italijanizaciji in eden izmed dejavnikov ohranitve slovenskega jezika in kulture na okupiranih ozemljih – ključnih elementov ohranitve nacionalne kulture. Na okupiranih ozemljih sta bila uporaba

slovenskega jezika in petje v slovenščini namreč izraz upornišтва, ki je lahko bil resno kaznovan. Na Štajerskem je bil, zahvaljujoč ukrepom nemškega okupatorja, ki je prepovedal slovenščino v šolah, cerkvah in na javnih prireditvah, slovenski jezik prisilno odstranjen iz javnega življenja, ki ga je zaznamovala močna germanizacija: »[S]ta se preganjani slovenska beseda in pesem morali zateči le še za zidove zavednih slovenskih domov« (Ferenc 2001: 52). Z enakimi prepovedmi rabe slovenskega jezika v upravi in večini izobraževalnih ustanov so se soočali tudi Slovenci v Prekmurju in na Primorskem (ibid.). Vse to je prispevalo k temu, da je petje v slovenščini postalo pomemben dejavnik nacionalnega upora, pa tudi krepitve morale, ki je še kako pomembna za preživetje »nacionalnega kulturnega telesa«.

Zaradi vsega navedenega se je glasbena produkcija NOB izkazala za manj sporno kot v drugih postjugoslovanskih družbah, v katerih je bila etnična, razredna, spolna ter generacijska pluralnost od samega začetka ena izmed pomembnih značilnosti partizanskega gibanja. Kot je že bilo omenjeno na začetku poglavja, se to odraža tudi v repertoarju, pri katerem je prisotna močna lokalna interpretacija dominantnih idej in vrednot partizanskega gibanja na splošno, kar je posebej razvidno v besedilih pesmi (glej Ceribašič 1998: 124). Glede na pomanjkanje multietnične (samo)identifikacije je bilo partizansko gibanje na Slovenskem bolj nacionalno (lokalno) naravnano, kar je opazno tudi v vsebini slovenskih partizanskih pesmi, za katere so značilne teme, kot so boj, revolucija, izgrajevanje nove družbe in le občasne obravnave tematike Jugoslavije in Tita, za razliko od pesmi iz drugih koncev nekdanje Jugoslavije, kjer so bile te teme poglavitne.⁶⁷

K nadaljnjemu izvajanju partizanskih pesmi po razpadu Jugoslavije je v Sloveniji prispevala tudi že omenjena dolga tradicija zborovstva. Partizansko

⁶⁷ Kot je pokazala analiza v moji magistrski nalogi, je bil Tito ena izmed najbolj omenjanih osebnosti v partizanskih pesmih (na območju srbohrvaškega jezika), zlasti v pesmaricah iz obdobja 1942–1962 (Hofman 1999).

pesem so negovali zlasti zbori v zamejstvu (slovenske manjšine v Italiji in na avstrijskem Koroškem),⁶⁸ ki so jo uporabljali za krepitev nacionalne identitete. Zbori iz zamejstva so posebej poudarjali dojemanje partizanskih pesmi znotraj nacionalnega okvira, kot del skupnega »domoljubnega repertoarja« in kot faktor ohranitve slovenstva in posebnosti kulture slovenske manjšine. V primeru zbora Pinko Tomažič to zaznamuje tudi repertoar, ki ni značilen za zборе v matici, ker vsebuje številne partizanske pesmi z drugih koncev Jugoslavije (denimo *Na Kordunu*, *Sivi Sokole*, *Računajte na nas*):

Na obeh straneh meje pesmi morda ne zvenijo vedno čisto enako. Ko je imel zbor na začetku aprila koncert na partizanski proslavi v Sajevečah pri Postojni, so se nekatere pesmi slišale, kot da prihajajo z nekega drugega planeta. Ob pesmi Na Kordunu se je bilo težko spomniti, o čem poje. Kordun je pokrajina na meji med Hrvaško in Bosno, ki se je vtisnila v spomin iz neke druge vojne, ki ni znana po velikem junaštvu.

Igor Pavletič v Hladnik Milharčič 2011

A partizanskih pesmi kot dela »domoljubnega repertoarja« po razpadu Jugoslavije ne izvajajo le zbori iz zamejstva. Eden izmed najbolj očitnih primerov je repertoar Partizanskega pevskega zbora iz Ljubljane, ki na svoji spletni strani navaja, da izvaja partizanske, domoljubne in druge pesmi iz slovenske zgodovine: »Zbor ohranja partizanske in domoljubne pesmi iz zgodovine zadnjih sto let, ko se je slovenski narod bojeval za svoj obstoj.«⁶⁹ Njihov repertoar je sestavljen iz partizanskih pesmi, ljudskih pesmi (ki jih običajno priredijo znani skladatelji), tako imenovanih »pesmi nacionalnega prebujanja«, ki so bile skladane v zgodnjih dvajsetih letih 20. stoletja in ki imajo močno nacionalno

68 Že večkrat omenjeni zbor Pinko Tomažič, ki je bil ustanovljen leta 1973, ter zbori iz Celovca, ki pojejo partizanske pesmi v okviru širšega repertoarja pesmi, ki so zaznamovale pomembne prelomne točke v slovenski zgodovini.

69 Partizanski pevski zbor Ljubljana, www.kreart.si/ppz/index.php?section=13.

simboliko,⁷⁰ pojejo pa tudi Beethovnov *Odo radosti* (neuradno himno Evropske unije). Partizanske pesmi so potemtakem inkorporirane v korpus »domoljubnih pesmi« ter predstavljene kot slovenska glasbena dediščina.

Takšna nacionalizacija partizanskih pesmi je imela za posledico tudi »čiščene« dominantnih narativov o partizanskem boju od »ideoloških referenc«, ki se kažejo v zavračanju oz. zanikanju revolucionarne narave NOB. Kot je zapisal Mitja Velikonja, so v drugi polovici 80. let 20. stoletja, ko je v javnih diskurzih v Sloveniji prevladala paradigma civilne družbe, partizanske pesmi začele izgubljati revolucionarni potencial in potencial razrednega boja, to pa je zamenjalo poudarjanje značaja druge svetovne vojne kot vojne za nacionalno osvoboditev (Perica in Velikonja 2012: 99). V takšnih reinterpreteracijah je bil jugoslovanski vidik opuščen, medtem ko je partizanski upor predstavljen kot del širšega evropskega antifašističnega gibanja. S tem je NOB postal pomemben predznak v pogajanjih o slovenskem »evropejstvu« po osamosvojitvi.⁷¹

*Širom po Evropi je partizanska pesem govorila o nadčloveški borbi malega naroda, ki je z odločnostjo svoje volje preživel in skupaj s svojimi zavezniki tudi zmagal. Partizanska pesem je bila glasnik slave, ponosa in dostojanstva našega človeka. In ta v boju prekaljeni Slovenec je danes enakopraven partner v tisti Evropi, ki se je rodila iz vrednot skupne borbe proti nacizmu-fašizmu. To resnico in sporočilo naj slovenska partizanska pesem oznanja tudi našim bodočim rodovom.*⁷²

Prav tako so bile iz prvih zbirk in zgoščenk partizanskih in revolucionarnih pesmi po osamosvojitvi izločene tiste pesmi iz drugih koncev Jugoslavije, ki

⁷⁰ Pesmi, kot so *Triglav, Slovenec sem, Kozina, Slovenec Slovenca vabi*.

⁷¹ Za več o tem glej Petrović 2011 ter Perica in Velikonja 2012.

⁷² Festival partizanske pesmi, www.pionirski-dom.si/objave/3117/festival-partizanske-pesmi#.

Še en zanimiv primer nacionalizacije glasbene dediščine NOB je pesem *Puntarska* (*»Le vkup, uboga gmajna«*),⁷⁵ ki se v zadnjih dveh letih izvaja ob priložnostih z zelo raznolikimi programi, pomeni in nameni. Zbor Kombinat je to pesem redno izvajal na množičnih protestih, ki so se začeli novembra 2012. Nekaj mesecev pozneje so isto pesem peli podporniki Janeza Janše pred sodiščem, kjer je zoper njega potekalo sojenje zaradi korupcije. Kakorkoli, ta pesem je za vse strani, kljub ideološkim nasprotjem, znamenje uporništvu slovenskega naroda, kar kaže na njeno močno nacionalno simboliko. Ne smemo pa pozabiti, da glasba omogoča različne identifikacije in ponotranjenja, pri čemer se domoljubje in nacionalna identiteta, mednarodni in jugoslovanski aspekt partizanskega upora, čeprav ne pomenijo istega, lahko doživljajo sočasno na več ravneh. To bo bolj podrobno obravnavano v nadaljevanju.

⁷⁵ Pesmi bo več pozornosti posvečeno v petem poglavju.

II NOVA ŽIVLJENJA PARTIZANSKIH PESMI

»Naši ideali so bili, so in bodo za zmeraj isti, ker so naše želje in potrebe iste. Ne glede na to, kje smo se rodili in kje živimo, vsi čutimo potrebo po teh vrednotah, ki so danes še kako aktualne. Menim, da je naš zbor nekako prebudil starejše, predvsem pa mladino v tem, da je treba verjeti in vztrajati pri idealih in vrednotah naših prednikov.« Poudarila je, da so ravno zato vse dvorane polne, ljudje jih radi pridejo poslušat in med občinstvom je vse več mladine.

Pia Cah o tržaškem Partizanskem pevskem zboru Pinko Tomažič, Matoz 2012

POSTJUGOSLOVANSKE SLEDI

V zadnjem času so javne diskurze na območju nekdanje Jugoslavije preplavile nove tematizacije jugoslovanske preteklosti. Vstopile so v javne prostore kot specifičen odziv na učinke postsocialističnih transformacij in trenutne krize globalnega neoliberalnega kapitalizma. Vznik novih interpretacij ter revitalizacija in mobilizacija levičarskih idej v globalnem merilu so odprli nove poti proaktivnega spominjanja na socialistično izkušnjo, pri čemer je sklicevanje na preteklost pomemben dejavnik ustvarjanja »politik prihodnosti« (glej Boyer 2006).⁷⁶

⁷⁶ Chiara Bonfiglioli opozarja, da se določena »postsocialistična nostalgija« pojavlja ne samo v nekdanjih socialističnih državah, pač pa tudi v več zahodnih državah, zlasti tam, kjer so imeli močna antifašistična gibanja in komunistično partijo (Bonfiglioli 2011: 121).

Kot odgovor na vse bolj stratificirane in komodificirane postsocialistične družbe so se različni umetniki, med njimi tudi glasbeniki, začeli ukvarjati s tematiko in estetiko partizanstva (literatura, filmi, razstave, glasba), da bi poskusili tej preteklosti dati nove rabe v sedanjosti.⁷⁷ Večina zagovornikov teh reaktualizacij poskuša pokazati, da zapuščina antifašizma in partizanskega upora ni ideološko kontaminiran mit, ampak »avtentičen« izraz upora. Pozornost usmerjajo k vrednotam in idealom, ki so zaznamovali čas druge svetovne vojne in bili uveljavljeni v času po njej: heroizmu, žrtvovanju za drugega, morali, etiki in solidarnosti. Tako povsem odkrito zahtevajo revalorizacijo odnosa do jugoslovanske antifašistične zapuščine in se nanjo sklicujejo z zgodovinskega stališča, pri čemer zagovarjajo anti-sentimentalnost in iskrenost.⁷⁸

Glavni akterji teh umetniških revitalizacij socialistične preteklosti večinoma pripadajo generaciji t. i. »poslednjih pionirjev«, ki so svoje otroštvo preživeli v zadnjih letih Jugoslavije in v času neposredno po razpadu. Tako ena od članic pevskega zbora Kombinat pravi:

V tem zboru smo več ali manj punce, ki smo bile najsrečnejše članice socialistične družbe, ker nismo trpele negativnih vidikov tega. Jaz mislim, da je tudi zaradi tega sploh možno, da Kombinat v tej obliki obstaja, se pravi, da smo na nek način osebno doživeli ta socializem in to, kar je partizanstvo prineslo, nismo pa izkusile negativnih plati tega.

Živa

⁷⁷ Tematiziranje NOB in časa socialistične Jugoslavije je posebej razvidno v filmski produkciji in sicer v dokumentarnih filmih mladih avtorjev in avtoric, kot so *Cinema Komunisto* (2010), *Valter* (2012) ter *Jugoslavija, kako je ideologija pokretala naše kolektivno telo* (2013).

⁷⁸ Pristop »nove iskrenosti« obravnavam v četrtem poglavju.

Tovrsten »generacijski odmik« jim omogoča, da zavzamejo stališče na samem robu semantične dostopnosti in oblikujejo specifičen pogled na socialistično preteklost. Pomanjkanje oziroma delna izkušnja socializma, kakor sami izpostavljajo, na eni strani zagotavlja legitimacijo in »objektivnost«, na drugi pa svobodno, manj obremenjeno interpretacijo in samoreflektirano »obračunavanje« z nostalgичnimi diskurzi, ki, kot omenjeno, predstavljajo osrednji interpretativni okvir za razumevanje kulturnih praks iz časa socialistične Jugoslavije. Čeprav lahko »generacijski pristop« kritiziramo zaradi esencializacije in reduciranja, pa vsekakor odpira vprašanje edinstvenosti subjektivno-izkustvenega pristopa pri renaracijah »občutljivih« socialističnih tematik. Še več, kot podrobneje opisujem v četrtem poglavju, tak pristop prispeva k izzivanju ločnice med izkustveno ter zamišljeno oz. »ne-živetu« preteklostjo, kar je tema mnogih znanstvenih obravnav.⁷⁹

Na ravni glasbenih aktivnosti pa reaktualizacija partizanskih pesmi kot vodilnega žanra glasbene dediščine jugoslovanskega socializma zavzema pomembno mesto med vznikajočimi novimi diskurzi o socialistični izkušnji. Novembra 2012 so antifašistične organizacije iz vseh republik nekdanje Jugoslavije izdale zgoščenko *Zajednička borba* (»Skupni boj«), ki je bila rezultat skupnega projekta, v okviru katerega so glasbene skupine promovirale antifašistične ideje. Zgoščenka vsebuje 23 pesmi, največ punk-rockovskih skupin, a tudi izvajalcev drugih alternativnih žanrov.⁸⁰ Pobudniki projekta, člani Antifašistične akcije Bosne in Hercegovine, na svoji spletni strani pravijo, da ta projekt

⁷⁹ Za več o generacijsko zasnovanem pristopu k socialistični preteklosti ter njegovih izkustvenih dimenzijah glej Petrović in Ilić 2012: 192.

⁸⁰ Po besedah organizatorja in producenta zgoščenka vsebuje najširši spekter post-jugoslovanske alternativne glasbene scene, od tistih popolnoma »underground« in širšemu občinstvu malo znanih punk bendov, npr. The Truth, Katme, Impurita in podobnih, prek uveljavljenih imen alternativne glasbe, npr. Fakofbolan, Aktivna Propaganda, Red Union, pa do bendov, za katere bi lahko rekli, da pripadajo lokalnemu »mainstreamu« ali ga celo presegajo, npr. Darko Rundek, KUD Idijoti, Kultur Shock, Atheist Rap ali St!llness.

ni samo glasba, ampak nujen odziv na dominantne ideologije nacionalizma in fašizma v družbah nekdanje Jugoslavije: »Potreba za nasprotovanjem in premagovanjem turobnih realnosti naših družb, ki jih že dve desetletji z večjo ali manjšo intenzivnostjo obvladuje ideologija nacionalizma in fašizma, je postala eksistencialno vprašanje«. ⁸¹ Naslednji cilj je bil zagotoviti tesnejše sodelovanje med antifašističnimi skupinami in posamezniki v okviru širših platform, kar vključuje promocijo oz. reaktualizacijo principov »univerzalne, humanistične drže do ljudi in sveta, katerega del smo, in pogosto nič manjša pripravljenost, da se tudi s fizično konfrontacijo obranijo principi enakosti in bratstva med ljudmi« (ibid.). Predstavniki Antifašistične akcije Robert Jandrić pravi, da so naslovnico zgoščenke, ki prikazuje partizanko, članico Narodnoosvobodilne vojske Jugoslavije, namenoma izbrali zato, da bi izrazili jasno nestrinjanje s sodobnimi trendi zgodovinskega revizionizma v regiji in z izganjanjem zgodovinske dediščine NOB iz uradnih in javnih diskurzov.⁸²

Poleg posameznih projektov so samoorganizirani pevski zbori eni najvidnejših nosilcev »glasbene vrnitve k partizanstvu« in reaktualizacije socialističnih idej in vrednot v postjugoslovanskih prostorih: Le-zbor in zbor Zadruga Praksa (Hrvaška), Horkestar, Prroba in Svetonazori (Srbija), Raspeani Skopjani (Makedonija), Kombinat (Slovenija), 29. November (zbor deluje na Dunaju, člani pa so migranti iz nekdanje Jugoslavije in različnih drugih držav, ki živijo v Avstriji). Z oživljanjem tradicije zborovskega petja in s partizanskimi pesmimi kot pomembnim delom svojega repertoarja zbori evocirajo kolektivni duh ter poudarjajo revolucionarnost in upornišvo.⁸³ Čeprav se zbori med seboj pomembno razlikujejo v načinih, na

81 »O kompilaciji«, www.zajednickaborba.com/kompilacija.

82 Več na www.antifa-bih.org/?q=en/naslovnica-odabrano/%E2%80%9Ezajedni%C4%8Dka-borba%E2%80%9C-kompilacija-antifa%C5%A1isti%C4%8Dkih-grupa-iz-regije.

83 Za obstoječe študije o zborih glej: Paunović 2010; Petrović 2011; Radulović 2012.

katere se sklicujejo na glasbeno dediščino NOB in jugoslovansko preteklost na splošno, so za večino članic in članov partizanske pesmi prvi repertoar, ki so ga začeli prepevati skupaj: npr. »pozabljene pesmi« iz NOB, kot so *Crveni makovi*, *Po šumama i gorama* ali *Ay Carmela*;⁸⁴ ali kot kaže primer zbora 29. november, katerega člani so na prvem srečanju »za ogrevanje« spontano zapeli *Po šumama i gorama* in *Pioniri maleni*, saj sta bili to pesmi, ki »so ju vsi poznali in imeli radi« (Dejan).

Samoorganizirani zbori partizanske pesmi na splošno uvrščajo v širšo kategorijo politično in družbeno angažiranih pesmi, kar razkriva kompleksne strategije njihove reaktualizacije v trenutnem družbeno-političnem okolju. Njihove dejavnosti tako ne pomenijo samo premika v reappropriaciji partizanske glasbene dediščine v postjugoslovanskih družbah, ampak tudi kažejo na možnost, da se preteklost umesti kot pomemben dejavnik v procesih kritične refleksije do trenutnih razmer in sodobnih globalnih procesov.⁸⁵ Njihovo dejavnost lahko razumemo tudi kot del »novega vala progresivne levice«, ki se je v zadnjih letih pojavil v postjugoslovanskih prostorih in sooblikoval novo trans-jugoslovansko »levo senzibilnost« (glej zaključni nastop Drugega festivala samoorganiziranih pevskih zborov, Slika 4).⁸⁶

84 Le Zbor, www.6yka.com/novost/36267/le-zbor-zajedno-smo-jace-od-svake-predrasude.

85 Omeniti je treba tudi akcije oživljanja »nacionalnega« glasbenega repertoarja, ki ga lahko v primeru Slovenije vidimo kot svojevrsten odgovor na reaktualizacijo glasbenih vsebin, povezanih z drugo svetovno vojno. Osrednji primer je Festival slovenske domoljubne pesmi *Mati domovina*, ki je bil ustanovljen 19. decembra 2012. Nacionalni ansambli (kot so Orkester SNG Opera in balet Ljubljana, Orkester Slovenske vojske, Orkester slovenske policije, Slovenskih komorni zbor) ter uveljavljeni glasbeniki iz različnih žanrov, ki so izvajali 26 skladb, so se zbrali v športni dvorani Kočevje kot simbolnem prostoru rojevanja slovenske nacionalne države. Več o festivalu glej na: www.festival-skud.si. Za analizo festivala glej: Stefanija 2013.

86 Za fotografije Kombinata, ki so uporabljene v knjigi, se zahvaljujem avtorici Lorni Lovrečič

V tem oziru lahko opazimo povečano zanimanje in angažma cele vrste intelektualcev in aktivistov mlajše generacije, ki se odkrito identificirajo kot nova levica in ponujajo novo kritiko postjugoslovanskih realnosti,⁸⁷ kar lahko vsaj deloma razumemo kot odziv na zanikanje teh idej po razpadu Jugoslavije. Prostorsko-časovne posebnosti vsake posamezne postjugoslovanske družbe so, jasno, precej različne, a vendarle kažejo v smer deljenih družbeno-političnih izzivov in pomembnosti solidarnosti v celotnem postjugoslovanskem prostoru.

87 Kot npr. Subversive festival v Zagrebu, Center za družbeno analizo (*Centar za društvenu analizu*) iz Beograda, Center za delavske študije (*Centar za radničke studije*) iz Zagreba, Delavsko-pankerska univerza iz Ljubljane ter vrsta zadrug, ki so bile v zadnjih letih ustanovljene na prostoru nekdanje Jugoslavije (*Zadruga Praksa* iz Pulja, *Zadruga Oktobar* iz Beograda).

PARTIZANSKE PESMI IN ZVOČNA KOLEKTIVITETA – ŽPZ KOMBINAT

Ljubljanski zbor Kombinat neguje edinstven pristop, ki se precej razlikuje od drugih zborov na območju nekdanje Jugoslavije zaradi specifičnih strategij uporabe glasbene zapuščine NOB v kontekstu »angažirane pevske kulture«.⁸⁸ Osnovan je bil leta 2008 in od takrat igra osrednjo vlogo v reaktualizaciji partizanskih pesmi. Danes je zbor eden izmed najpopularnejših slovenskih zborov, njihova zgoščenka je na vrhu lestvic najbolj prodajanih albumov, koncerti so vnaprej razprodani, poleg tega pa je Kombinat deležen izjemne medijske pozornosti, zaradi česar so njegove članice tudi javno izpostavljene. V tem poglavju se posvečam motivacijam, ki ženejo reaktualizacijo partizanskih pesmi kot odgovor na krizo globalnega neoliberalnega kapitalizma, pri čemer analiziram vrsto vidikov delovanja zbora.

Ideja za ustanovitev Kombinata je prišla povsem spontano na deklščini ene od bodočih članic, ko je nekaj prijateljic na zabavi pripravilo nastop. Razmišljale so o pevski točki in debatirale o tem, kaj »slavljenki« skupaj zapeti. To je na koncu pripeljalo do poglobljenega pogovora o »početi nekaj skupaj«, in kot razloži Teja, odločitev, da ustanovijo zbor, ni bila daleč:

88 Zbor Carmina Slovenica iz Maribora v okviru svojih odrskih uprizoritev (kjer deluje kot t. i. vokalno gledališče – *choregie*) izvaja tudi partizanske pesmi, pri čemer kombinira različne glasbene žanre in pesmi upora iz vsega sveta (kot npr. v glasbeni suiti *Onslaught in the mood! From marching songs to swing*, kjer kombinirajo predvojni Pariz, judovske, francoske, španske in italijanske partizanske pesmi, ameriški swing in slovenske partizanske pesmi: *Boogie Woogie Bugle Boy, Kiss me Good Night, Sergeant Major, Lili Marleen, Let's Remember Pearl Harbour, Je suis swing, Kovači smo* in *Na juriš*). Glej: www.youtube.com/watch?v=jeLUROHVUrK.

To je bilo ob treh zjutraj na Metelkovi. Po moje sploh ni šlo za to, da bi mi to racionalno predelale, ampak nekako v zagonu, ko smo se spet videle in ko smo začutile, da skupaj imamo eno moč, da lahko nekaj naredimo. In potem smo tam pred Galo Halo »maštale«, kaj lahko naredimo. Pevski zbor. In kaj bomo pele? Partizanske, kakšne borbene.

Nekaj dni kasneje, in sicer 27. aprila, je osem ali devet deklet sprejelo odločitev in ustanovilo zbor Kombinat (ime je zbor dobil po Kombinat u Rog,⁸⁹ kjer se jim je porodila ideja). Od ustanovitve leta 2008 do danes (2015) je Kombinat narasel na okoli 50 aktivnih članic in vsega skupaj 80 registriranih članic v starosti med 25 in 57 let. Članice imajo različna poklicna, razredna, družinska, regionalna in verska ozadja in prepričanja. V tem času je prišlo tudi do nihanj v sestavi zbora, v času pisanja je več kot dvajset članic iz Primorske, tri so iz nekdanjih jugoslovanskih republik, Hrvaške, Bosne in Makedonije, ostale pa so iz različnih drugih koncev Slovenije. Na začetku so imele za spremljavo samo harmoniko, v zadnjih treh letih pa se je instrumentalna zasedba povečala, tako da danes zbor spremlja orkester harmonike, bobnov, kontrabasa, kitare in mandoline⁹⁰ (občasno pa tudi violina, flauta in orglice).

89 Tovarna Rog je bila ustanovljena leta 1871, po drugi svetovni vojni je bila nacionalizirana in preoblikovana v tovarno koles Rog. Leta 2006 so območje in stavbe »zaskvotala« civilno-družbene organizacije, umetniki in posamezniki, ki prostor uporabljajo za izvajanje različnih kulturnih dejavnosti.

90 Branko Smerdelj, izvajalec na mandolini, je na žalost umrl v času pisanja te knjige.

GLASBENI AKTIVIZEM

Kombinat neguje predanost kolektivnemu petju skozi specifičen participatorni pristop, ki na določen način demokratizira sodelovanje v glasbenih dejavnostih. Večina članic nima formalne glasbene izobrazbe niti ni imela pevskih izkušenj, preden so se pridružile zboru, pri čemer je treba opozoriti, da glasbeno znanje ni edini kriterij, po katerem izbirajo nove članice. Prednost dajejo osebni angažiranosti in strasti do ohranjanja in vokalnega podajanja vrednot, kot so prijateljstvo, solidarnost, moralnost: »Prepustile so se glasu v sebi, zato je zborov pevski nastavek čist in spontan, razrešen dilem akademske presoje o vrhunskosti oziroma prostosti petja« (Štucin 2013). Tovrsten participatorni pristop pravzaprav ni povsem nova stvar: kot je že omenjeno, je bil NOB razumljen kot točka preloma v »demokratizaciji glasbe«, do katerega je prišlo med in po drugi svetovni vojni: »Vsi, ki so imeli talent ali so se bili ob delu pripravljene naučiti minimalnih obrtnih glasbenih veščin, pa so bili pred vojno za to prikrajšani, so v vojnem času lahko razvili in uresničili svojo nadarjenost« (Cvetko v Križnar 1992: 10). Kot sem opisala v prvem poglavju, je bil politični vidik mobilizacije k aktivni udeležbi v umetniški produkciji razumljen kot najmočnejša transformativna sila, tako v smislu družbenega kot na ravni širjenja posameznikove sposobnosti in ustvarjalnosti. Spodbujanje glasbenega amaterizma (recimo v komponiranju ali pisanju besedil) je prispevalo k oblikovanju novih »glasbenih subjektivitet delavskega ljudstva«. ⁹¹

Podoben pristop zagovarja tudi Kombinat, ki značaja zborovskega petja ne vidi samo v kolektivnem glasbenem dejanju, ampak tudi v spodbujanju

⁹¹ Po drugi svetovni vojni je bila ideologija amaterizma nenehno vzpodbujana, pri čemer je veljalo, da je glasbena ustvarjalnost stvar delovnega človeka (glej Hofman 2011: 37).

glasbenih sposobnosti članic ter širjenju njihovih glasbenih subjektivitet. Vloga petja pri samoemancipaciji je za njih svojevrsten odgovor na kapitalistično paradigmo produktivnosti, ki sloni na »pasivnosti«. Kot pravi Teja: »Jaz mislim, da ustvarjalnost tako močno emancipira človeka. Mislim, da absolutno ni naključje, da ti kapitalizem hoče demonizirati kulturo in ponuja zabavljajstvo.« Članice tako zvočno-družbeno mreženje razumejo kot reakcijo na sodobne mehanizme privatizirane in globoko individualizirane, komercializirane in profesionalizirane glasbene industrije.⁹² Participatorni pristop je v tem smislu politizirana umetnostna strategija in neke vrste eksistencialna eksperimentalna praksa (Šuvaković 2012: 311), ki temelji tudi na konceptu »samo-izobraževanja« kot pomembnega sredstva emancipacije (glej Rancière 1991). Ko pa govorimo o participatornem pristopu v glasbi, se lahko obrnemo na Turina, ki pravi, da je v participatornem ustvarjanju glasbe osrednja pozornost na zvočni in kinetični interakciji med udeleženci, ki so vsi vabljeni k sodelovanju: »[V]ključevanje ljudi s širšim spektrom glasbenega vložka in sposobnosti v izvedbo ustvarja edinstveno dinamiko in hkrati tudi vrsto omejitev tega, kar je lahko ali bi moralo biti narejeno v glasbenem smislu« (Turino 2008: 30). Ta pristop je pomemben za promocijo glasbenega ustvarjanja, ki ni profesionalizirano, tekmovalno in hierarhizirano in ki nasprotuje širšim kulturnim vrednotam kapitalistično-kozmpolitskih formacij (ibid.: 35).

Vendar pa se je v primeru Kombinata participatorni pristop izkazal za precej delikatnega glede na notranjo strukturo zbora. Tega že od samega začetka, podobno kot je to pri tradicionalnih zborih, vodi glasbeno usposobljena zborovodkinja (z zaključeno glasbeno akademijo), ima pa tudi relativno stalno sestavo (glej sliko 5). Fluktuacija članic, ki je značilna za druge samo-

⁹² Claire Bishop, ki v knjigi *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika* kritično obravnava participatorno umetnost, uporablja ta koncept za oznako umetniškega zanimanja za participacijo in sodelovanje, ki zaznamuje obdobje po letu 1990 kot oznako umetniškega zasuka proti družbenemu (Bishop 2012: 7).

organizirane glasbene kolektivitete iz bivše Jugoslavije, je pri Kombinat u precej majhna. Glede na to, da je bil zbor ustanovljen na osnovi prijateljskih vezi, so se pevke pridružile zboru skozi neformalne mreže. Takoj, ko je zbor začel rasti, pa so bile uvedene letne avdicije. Kot je npr. povedala Majda, na avdiciji ni pela pesmi, ampak je morala »zapeti lestvico, pa ponoviti zaporedje tako, da dokažeš v bistvu, da imaš posluh in svoje glasovne možnosti«. Posluh je bil torej prvi kriterij, nikakor pa ne zadnji. Morebitne nove članice so morale razložiti, od kod jim motivacija in kaj pričakujejo od svojega članstva v Kombinat u:

Ta avdicija nikoli ni samo glasbena. Mi se na avdicijah pogovarjamo s puncami, zakaj so se odločile, da pridejo v Kombinat, kaj je njihov motiv, kako so za nas izvedele, v čem vidijo smisel, da nastopajo v tem zboru. Čisto taka tri osnovna vprašanja in dobiš izjemno različne odgovore.

Teja

Najbolj problematična izhodišča, s katerimi se Kombinat sooča, so vidna dinamika in celo diskrepance med glasbenimi in aktivističnimi vidiki – med vsebino in obliko, kakovostjo in angažmajem, aktivizmom in profesionalnim petjem. Kot je razvidno iz spodnjega navedka, je poudarek na družbenosti in političnosti podrejen potrebi po estetiki kot še vedno glavnem kriteriju uspešnosti glasbene izvedbe: »Rekla je, da jo bolj impresionira petje s srcem kot pa pravilna tehnična izpeljava pesmi. 'Nastop mora biti estetsko dovršen,' je protestirala dirigentka Mateja Mavri, ki je disciplinirala šestdeset zelo različnih glasov« (Hladnik Milharčič 2011). Claire Bishop kot najbolj problematično v primeru participatornih umetnosti izpostavi vprašanje kakovosti ter prizadevanje, da bi poiskali umetniške ekvivalente političnim težnjam (Bishop 2012: 10). Tudi Thomas Turino v razpravi o participatornem ustvarjanju glasbe, ki temelji na visoki stopnji in intenzivnosti participacije, trdi, da sta »kakovost« in »vrednost« sporna koncepta. Primarna pozornost je namenjena ustvarjanju alternativne družbenosti in modelov sodelo-

vanja, »bolj kot končnem produktu, ki je rezultat dejavnosti« (Turino 2008: 28). Claire Bishop pa v svoji kritični obravnavi participatorne umetnosti zagovarja previdnost pri neproduktivni dihotomiji med »slabim« posamičnim in »dobrim« skupinskim avtorstvom ter predlaga zasuk k oblikam konceptualne in afektivne kompleksnosti teh projektov (Bishop 2012: 15).

Kot že omenjeno, so v primeru Kombinata rastoča popularnost in odmevni nastopi (večinoma v koncertnih dvoranah) postavili v ospredje glasbeno kakovost.⁹³ V takih razmerah članice stežka iščejo ravnotežje med velikim zanimanjem za petje v zboru ter zahtevami po visoki kakovosti zvoka. »Po izdaji zgoščenke je Nataša morala napisati, da ne sprejemamo več novih članic. Jih je že kar nekaj na čakalni vrsti, ampak je vprašanje, kakšne so te punce« (Mila). Vse večja javna opaznost ter vse pogostejši in odmevnejši nastopi v zadnjih štirih letih so pred članice postavili nove izzive, ki jih ob času ustanavljanja nikakor niso mogle predvideti: »Zdaj smo glede na to, kakšno povpraševanje je, kar precej se jih prijavi vsako leto, malo tudi omejile, naslednje leto ne bo avdicije,« enega od njih opisuje Sonja. »Zdaj nas je že toliko, da smo rekli, naj se to malo umiri.« Medtem so tudi avdicije postale zahtevnejše, zadnja leta jih vodi poseben odbor, sestavljen iz zborovodkinje, namestnice, enega glasbenika iz orkestra ter ene izmed članic programskega odbora zbora. Kot osrednji razlog navajajo, da zaradi »odprtega pristopa« na začetku nekatere članice kljub temu, da pojejo že več kot leto, še vedno ne zmorejo nastopati. V razmerah, ko se zbor trudi izboljšati kakovost svojih nastopov, morajo nove članice izpolnjevati določena merila: »Tudi z glasbenega vidika smo majčkeno bolj stroge kot je bilo prej ... sicer še zmeraj to ni neka profesionalna zadeva, ampak damo malo tudi na to« (Sonja). Posledično so uvedle dodatno preverjanje novih članic pred prvim nastopom (medtem ko vse članice lahko pojejo na

⁹³ Leto 2013 je bilo najdejavnije leto za Kombinacijo, zlasti v času med decembrom in majem, ko so imele zelo zaseden urnik in koncerte skoraj vsak konec tedna.

gverilskih nastopih). V tem smislu se je participatorni pristop izkazal za dokaj omejenega – Kombinat ni odprta mreža za vse ljudi, ki bi se radi pridružili, ampak ima formaliziran izbirni postopek. Glasbene sposobnosti tako ostajajo precej pomembne, kljub splošnemu poudarku na participaciji, kolektivnosti in družbenem angažmaju.

Kriterij glasbenih sposobnosti pa nehote vzpostavlja tudi razmerja avtoritete glasbeno večjih in/ali izobraženih članic, ki zaradi svojih kompetenc prej dobijo priložnost javnega nastopanja, čeprav morda niso med tistimi najbolj družbeno angažiranimi članicami. Prav tako glasbeniki iz spremljevalnega orkestra, katerih profesionalna raven izvedbe močno vpliva na celotno kakovost nastopa, v tem procesu pridobivajo vse pomembnejše mesto v zboru, nenazadnje tudi zato, ker jih je težje nadomestiti kakor pevke. In ker nekateri glasbeniki živijo precej daleč od Ljubljane,⁹⁴ je njihov angažma v skupnosti toliko bolj cenjen.

Čeprav članice Kombinata ne želijo, da bi njihove nastope ocenjevali po kakovosti izvedbe, virtuoznosti ali izvornosti, ampak po trudu in predanosti idejam in vrednotam zbora, zunajglasbeni vidiki niso nujno na prvem mestu, ko gre za odrske nastope: »V očeh enega dela naših poslušalcev smo tudi percipirani kot nekaj več kot samo glasbena skupina, ampak ne vseh« (Živa). Vendar prostor za svoj izraz v vrsti drugih dejavnosti (npr. gverilski nastopi, zbiranje sredstev, spletna stran in Facebook, pomoč pri drugih zborovskih opravilih) najdejo tudi nove ter glasbeno manj izkušene in pripravljene članice. Nasprotja med vsebino in obliko, med sporočilom in tehniko ter med glasbenimi in aktivističnimi vidiki se tako kažejo kot glavni kamen spotike v iskanju strategij za politično angažiranje znotraj Kombinata kot kolektivitete in oblikovanje javne podobe zbora.

94 Harmonikar je iz zamejstva in živi blizu Sežane.

Kar zadeva »klasični« aktivizem, članice pogosto poudarjajo, da imajo v svojih vrstah samo nekaj »tipičnih« aktivistk (nekaj aktivnih članic Anarhističnega infoshopa in nekaj feministk). Nobena izmed ustanoviteljic ni povezana z nevladnim sektorjem, drugimi državljanskimi organizacijami ali političnimi strankami, čeprav so bile vse »družbeno angažirane« v svojih lokalnih skupnostih (predvsem skozi prostovoljno delo). Pot neinstitucionalne družbene angažiranosti pa se vendarle nadaljuje tudi v zboru in je prav tako del javne podobe Kombinata:

Ker dejansko mi nismo aktivistke, ki imajo pevski zbor. Mi smo angažirane državljanke, zdi se mi, da povsem enake kot vsi drugi naši državljani. S petjem želimo opozarjat. Petje je svojevrstni aktivizem, pač, če poješ pesmi upora, to zahteva tudi določeno držo in jasna stališča.

Teja

Prej omenjena stališča do pomembnosti promoviranja idej in vrednot se med članicami razlikujejo: medtem ko si nekatere želijo biti tako aktivistke kot pevke, pa druge aktivizma ne vidijo kot osrednjega cilja. V zboru se namreč združujejo različni ljudje z različnimi razlogi: družbeno angažirani posamezniki, glasbeniki, aktivisti, a tudi ljudje, ki preprosto »uživajo v petju«. Ali kot pojasni Živa: »Ljudje z zelo različnim razumevanjem vstopajo v ta zbor in z različnim, recimo temu, znanjem in občutkom.«

USTVARJALNA KOLEKTIVITETA IN IZZIVI SAMOORGANIZACIJE

Jaz še danes mislim, da marsikatero izkušnjo iz teh časov NOB lahko, seveda kritično pretreseno, uporabimo tudi za naše delovanje danes tu. Od tega, da so se res uspeli samoorganizirati, da so se uspeli na nek način horizontalno zmeniti, predvsem, da se je moral vsak posameznik zelo zelo opolnomočiti, v bistvu je moral vedeti, kaj počne, zato, da je šel riskirati lajfin tako naprej.

Živa

Kot sem že omenila, se Kombinat glede notranje strukture umešča v dvoumno pozicijo med klasičnim in aktivističnim zborom. Z vse večjim številom članic se struktura zbora precej spreminja, kar vpliva tudi na notranjo organizacijo in zborovske dejavnosti na splošno. Kot pravi Bojana, je zbor »masto-dont po svojemu ustroju, preveč nas je. 'Probovci',⁹⁵ ki jih je dvanajst, so fleksibilni.« O temah, o katerih so se včasih pogovarjale po vajah ob pivu, ko je imel zbor okoli 20 članic, se danes ni več možno pogovarjati zaradi velikega števila članic, kar vpliva na dolgotrajne odločevalne postopke:

Eno je bilo, to je res čisto moj vtis, ko so začele v zbor prihajati punce preko avdicije. Se pravi, ko so v zbor prišle osebe, ki se jih je preverilo tehnično, nismo jih pa v bistvu sploh poznali. Ker jaz recimo sem prišla v zbor tako, mi je Vida rekla, mi je Maksi rekla, pa pol sem tam spoznala takoj punce. Tako je šlo na nek način dosti bolj organsko, bolj po neki poti po-

⁹⁵ Članice in člani beograjskega samoorganiziranega zbora Prroba.

dobnosti karakterjev. Potem naenkrat pa so v zbor začele prihajati osebe v večjem številu, ni bilo več organsko, je bilo že na nek način formalno.

Živa

V želji, da bi bil proces odločanja čimbolj učinkovit in transparenten ter da bi hkrati ohranjal osrednjo idejo zbora, so članice ustanovile dvanajstčlanski programski odbor, ki odloča o vseh pomembnih vprašanjih. In čeprav se zbor v splošnem predstavlja kot kolektiviteta s horizontalnim sistemom odločanja, ki sloni na konsenzu, notranja organizacija kaže na obstoj določene hierarhije. Načeloma je programski odbor odprte narave, in vanj lahko kandidira vsaka članica. Kot pravi Sonja, so vsem ponudili možnost oz. priložnost, da se vanj vključijo in pridejo na sestanek: »To smo zdaj že večkrat poudarile, da je to vedno za vse odprto, za vse predloge.« Vendar pa se je programski odbor vse od ustanovitve dejansko minimalno spreminjal.⁹⁶ Kot je razvidno iz navedene izjave, članice običajno povabijo k podajanju predlogov in izražanju osebnih preferenc in pogledov, vendar pa končno odločitev sprejme programski odbor, kar namiguje na precej kompleksno dinamiko razmerij moči, razdelitve nalog, razumevanja konceptov sodelovanja, angažmaja in pripadnosti.

Takšen sistem odločanja se kot najbolj rigiden kaže v zvezi z repertoarjem, saj se o njem dogovarjata skoraj izključno zborovodkinja in ena od ustanoviteljic zbora. Zato repertoar ni bil predmet resne skupne debate vse od ustanovitve zbora, z izjemo predlogov na občem zboru⁹⁷ ali prek e-pošte. Do prvega poskusa kolektivne debate glede politike repertoarja je prišlo šele jeseni 2013, ko so bile članice povabljene k sodelovanju v interni anketi o pesmih, ki jih ne želijo več peti, ter o novih, ki bi jih rade vključile v reper-

⁹⁶ Kot so v intervjujih povedale članice programskega odbora.

⁹⁷ Programski odbor sklicuje letne občne zборе, kjer so članice povabljene k razpravi o usmeritvah in viziji delovanja zbora.

toar. Programski odbor je sistematiziral in analiziral odzive z željo po osvežitvi repertoarja. Čeprav se članice zavedajo, da takšen sistem odločanja ne odraža egalitarnega načela, ga vidijo kot najboljši način za izogibanje dolgotrajnim procesom sprejemanja odločitev, notranjim konfliktom in napetostim. A dejstvo, da članice ne sodelujejo pri končnih odločitvah, povezanih z nastopi, pri načrtovanju dejavnosti ali pri izbiri repertoarja, z vidika delitve moči v skupnosti vpliva na nizko stopnjo njihove dejavnosti, kar je tudi programski odbor že zaznal kot enega od perečih problemov. Notranja hierarhija, kjer se pomembne odločitve ne sprejemajo konsenzualno, dejansko proizvaja okolje, kjer so članice nemotivirane za aktivno sodelovanje in prevzemanje svojega dela deljene odgovornosti, ampak petje jemljejo kot prostočasno dejavnost, zabavo ali priložnost za izpostavljanje v javnosti:

Meni je zmeraj ful presenetljivo – zdaj sem se že malo navadila, ampak na začetku – da so lahko nekatere članice takega zbora, ki to jemljejo zelo estetsko. Ne politično, ne idejno. Dejansko je njim važno, da se zapoje čimbolj pravilno, da se slika in da se gre domov. Meni to nikakor ni šlo skupi. V svoji biti se temu upiram. Ena četrtnina je takšnih članic. Dejansko se jim zdi, da je to kul, imeti rdečo majčko, da je to »in«.

Bojana

Čeprav članice Kombinata obstoječo strukturo odločanja sprejemajo kot bolj učinkovito, se na ta način vendarle zmanjšuje prostor za izražanje in samouresničitev. Nove članice so pri izražanju stališč precej negotove in se zato izogibajo prevzemanju odgovornosti za skupinske dejavnosti. Majda se zaveda, da je tudi sama na začetku imela občutek, da je dovolj, da samo »posodi glas«: »Ne vem, jaz sem tudi rabila, sem tudi imela občutek na začetku, da skozi te pesmi izpričujem svoja prepričanja, svoj, ne vem, angažma. Na ta način, mislim, da gledajo kar mnoge.« Posledično v primerih, ko so vse članice pozvane k sodelovanju v procesu odločanja, le majhen delež izrazi svoje poglede oziroma glasuje. Spletna anketa, ki sem jo naredila med članicami, v

celoti odraža ta problem: izmed osemdesetih članic, povabljenih k raziskavi, sem odgovore dobila samo od štirih. Članice na splošno poudarjajo, da aktivno delovanje v zboru zahteva čas in energijo. Redne nastope (enkrat na teden, včasih več) in vsakotedenske vaje spremlja nenehna izmenjava sporočil preko treh e-poštnih skupin, posvečenih različnim tematikam: »Dobiš 20 mailov na dan od Kombinata. Pol tega ignoriram,« razlaga Tanja. »Razen, če nekdo z velikimi črnimi črkami napiše 'VAJE' – aha, OK. Razumeš? Organizacija tega je velik izziv. Imamo 3–4 mailing liste, da se stvari malo razdelijo.«

Po drugi strani so članice pri podajanju predlogov in razpravljanju precej previdne tudi zaradi tega, ker to zahteva bolj dejavno sodelovanje v zborovskih aktivnostih: »[K]er vejo, da v momentu, ko se angažiraš, ko kritiziraš, pač moraš začet tudi delat, in jaz mislim, da se marsikomu pač ne da angažirat do te mere, kot je angažiran programski odbor« (Živa). Zavedajo se, da članice programskega odbora v delovanje zbora investirajo čas in energijo ter prevzemajo odgovornost za pomembne skupne odločitve, istočasno pa se pritožujejo nad njihovo »skrito močjo«. Taki odnosi ustvarjajo neprijetno vzdušje napetosti med »dejavnimi« in »pasivnimi« članicami – med tistimi, ki so pripravljene prevzeti odgovornost za skupnost, ter med tistimi, ki raje izberejo pozicijo, da sledijo že začrtanim odločitvam tako, da pač »samo pojejo«:

Se pa vidi tam, ker je treba dejansko nekaj narediti, od urejanja placa pa do organizacije festivala, tukaj smo pa ene in iste. In meni se to ne zdi fajn ... Eni vlečejo, eni se šlepajo. V takšni skupini je to malo čudno, seveda. Jaz pa to jemljem kot čast in kot odgovornost, svoje članstvo v Kombinat. Ker sem Kombinatka, moram tudi biti odgovorna, vzročno-posledično ... Manj [je takih], ki bi se bile dejansko pripravljene angažirat, dati čas in energijo v to. Saj načeloma je že, ampak bi jaz rabila pet takšnih kot sem jaz, da bi tudi mene kdo kdaj potegnil.

Bojana

Značilnost teh notranjih napetosti so različna stališča glede stopnje participacije v kolektiviteti in soodločanja, kjer izhodišče predstavlja vprašanje: ali šteje samo tak angažma, ki predpostavlja angažiranost v procesu soodločanja? Temu prav tako sledita naslednji pomembni vprašanji: Ali je samo petje dovolj? Ali je estetska izkušnja, vezana zgolj na glasbeno delovanje, že lahko akt angažiranosti?

Kot sem že omenila, veliko članic svoje sodelovanje v prvi vrsti dejansko razume kot izražanje aktivne prisotnosti skozi petje, tako da »daje glas«. Redno prihajanje na vaje in koncerte vidijo kot svojo glavno nalogo in obenem osrednji prispevek k delovanju in razvoju zbora:

So pač ene, ki se jim enostavno ne da s tem ukvarjat, da vidijo svoj prispevek v tem, da pridejo in odpojejo, kar je tudi legitimno. In tiste, ki vedno pridejo na nastop, jaz tudi takšnih ne obsojam. Pač pride, odpoje in gre, in to je to. In če jasno pove, da nima časa za karkoli več, v redu. Ampak že to nekaj šteje, da vedno pride.

Sonja

NEANGAŽIRANE V ANGAŽIRANI SKUPINI

Napetosti med programskim odborom in ostalimi članicami kažejo na določene »tilhe hierarhije«, ki so neizogiben del ne samo specifičnih, samo-organiziranih kolektivitet, ampak tudi »klasičnih« zborov. Poleg zborovodkinje imajo določene članice (navadno »stare članice«) večjo avtoriteto, medtem ko so nove, kot rečeno, bolj zadržane pri podajanju predlogov in »izpostavljanju«. Nekatere članice so bolj »spoštovane«, zato njihovo mnenje v skupnosti tudi bolj cenijo:

To so avtoritete, ki imajo spoštovanje. To je nekdo, ki lahko v določenem trenutku, ne vem, ali je to en konflikt ali se razhajajo stališča, je en človek, ki predstavi svoja stališča in zna umiriti situacijo ... V vsaki skupini se enim enostavno dovoli, da povejo vse, da se enostavno v vsaki situaciji izrečejo. Ne gre za to, da hočeš ti po sili imet stališče o eni stvari, ampak so ljudje, ki čutijo več ali vidijo malo dlje, vsakokrat.

Teja

V tako organizirani kolektiviteti je nekatere ideje lažje predlagati oziroma posredovati, če so naslovljene »pravi skupini«, ki je odgovorna za določeno področje ali pa ima večjo avtoriteto:

Se mi je nonstop dogajalo, da so punce, ki niso v programskem odboru, prihajale meni pripovedovat, kaj jih muči v zvezi z zborom in programskim odborom. To, da, ne vem, niso mogle vplivat na to, katere komade [bodo izvajale], zakaj je treba tako rigidno, en cel kup takih

drobnarij, in so to vedno meni povedale, potem sem jaz povedala odboru in so vprašali, zakaj se ne izpostavimo, sem rekla, verjetno imajo razlog, očitno naredimo tako vzdušje, neko nevidno hierarhijo.

Živa

Podobnim situacijam sem bila priča tudi sama, ko so me posamezne članice prosile, naj zborovodkinji predlagam določeno pesem. Ko sem jih vprašala, zakaj je ne predlagajo same, so odgovorile, da so redke priložnosti, v katerih lahko izražajo lastne poglede.

Vseeno pa bi se rada izognila romantiziranju koncepta samoorganizacije, ki izključuje zgoraj omenjene hierarhije. Soustvarjanje skupnosti je vedno neke vrste boj in izziv, posebej v primeru samoorganiziranih umetniških kolektivitet. Samoorganiziranje ni spontano organizirana skupnost, ampak predpostavlja regulatorne prakse in potrebuje določeno stopnjo upravljanja z notranjo dinamiko. Za artikulacijo skupnih ciljev so potrebne previdno definirane strategije in taktike. V primeru Kombinata, ki se želi vzpostaviti kot horizontalna in nehierarhična kolektiviteta, o katerih je bilo govora v prejšnjih razdelkih, se ustvarjajo še bolj kompleksni hierarhični odnosi in napetosti. To vodi k paradoksalni situaciji, kjer se izkaže, da so članice angažiranega (aktivističnega) zbora dejansko neangažirane in da ne prevzemajo odgovornosti za soustvarjanje skupnosti. Kako to, da v zboru, ki zagovarja aktivno držo v družbi, obstaja taka delitev med aktivnimi in pasivnimi članicami?

Predstavljene notranje dinamike zbora ne odražajo samo kompleksnih procesov samopercepcije, samoreprezentacije in samodefiniranja, ampak pričajo tudi o kontroverzah/izzivih, s kakršnimi se lahko sooča vsaka »eksperimentalna« samoorganizirana skupnost. Političnost samoorganizacije se še posebej kaže v situacijah, ko je treba sprejeti pomembne odločitve o usmeritvi zbora ali o politično občutljivih vprašanjih:

Kakšna je neposredna demokracija v naših vrstah, smo videli v primeru Stožice. Tretjini zbora se niti glasovati ni dalo, »programke« pa smo pod težo odgovornosti do vseh prišle do nekakšne kompromisne odločitve – ne bi ji rekla salomonska, je bila pa vsaj argumentirana.

Živa

Take napetosti zahtevajo premislek o tem, kako so dejavnosti zbora organizirane in kako se o njih diskutira. V primeru Kombinata je intenziviranje nastopov preprečilo redna srečanja in pogovore, s tem pa transparentno deljenje informacij. Težava je nastala, »ko zaradi tolikih koncertov ni bilo časa, da bi se pogovarjale«, kot pove Živa. »In potem je samo raslo naprej, kar naenkrat je bilo več ljudi, boljše je bilo treba pet, več je bilo vaj, več je bilo koncertov.« Po drugi strani vztrajanje na konsenzu pogosto blokira »odprto razpravo« in povzroča nabiranje nerazčiščenih vprašanj in problemov. Stališče, da nesoglasje med članicami predstavlja največjo grožnjo delovanju in preživetju kolektivitete, pa se prav nasprotno izkaže kot zapiranje prostora za debato. Kot opozarja Claire Bishop, vsak neuspeh lahko »kljub vsemu resonira v prihodnosti, v nekih novih pogojih« (Bishop 2012: 7). Tudi Miško Šuvaković opozarja, da je samokritika ena od najpomembnejših regulativnih dejavnosti samoorganiziranih praks, saj poskuša ponovno »naložiti neposredno demokracijo« – tudi prek neprestanega (samo)ocenjevanja notranjih medosebnih, strukturnih in izobraževalnih praks, kar avtor povzame v frazi »kompleksnost in kontradikcija sodelovanja« (Šuvaković 2012: 314). Glede nekaterih vprašanj članice ne bodo nikoli dosegle konsenza. Podobno kot v vrsti drugih samoorganiziranih skupin se določeni problemi vračajo vedno znova, pomembno pa je, da cilji ostanejo skupni, kot zelo poetično razlaga Živa: »[M]anjša skupina posameznikov, ki niso vsi enaki, so različno misleči, ampak imajo nek skupen pristop ali pa nek skupen cilj, ki je premik tega sveta v eno bolj človeško smer, v eno bolj reflektirano smer in na en kreativen način.« Odprta debata neizbežno vključuje izzive in neuspehe, a hkrati sproža občutke izpolnjenosti, družbene interak-

cije in pripadnosti med članicami, poleg tega pa omogoča razpravo o vseh vidikih delovanja zbora. Ljudje, ki preizprašujejo skupnost, njene osrednje ideje, cilje in dejavnosti, so zdravi nosilci razvoja, ne samo napetosti in konflikta. Biti aktivistka in pevka ni lahko, še zlasti v Kombinatu, ki ni zgolj skupnost žensk, ki »samo pojejo«, oziroma »odgovornih članic« – članice so enakopravne posameznice, ki sodelujejo v ustvarjalni pojoči kolektiviteti.





Slika 4

Drugi festival samoorganiziranih pevskih zborov *Vsi v en glas*,
zaključni nastop, junij 2013



Slika 5

Članice in člani Kombinata na sceni



Slika 6
Nastop Kombinata na osemdeseti obletnici ustanovnega kongresa
Slovenske protifašistične ženske zveze v Dobrnič



Slika 7
Javna vaja Kombinata, Ljubljana, junij 2012



Slika 8

Nastop na državni proslavi dneva proti okupatorju leta 2011



Slika 9

Nastop v KUD France Prešern, januar 2012



Slika 10
Kombinat na protestih v Ljubljani, november 2012



Slika 11
Snemanje zgoščenke v veliki dvorani Konzarvatorija za glasbo
in balet v Ljubljani, december 2012



Slika 12

Koncert zbora Pinko Tomažič v Stožicah, 27. april 2013



Slika 13

Kombinat na protestnem shodu gibanja Nevidni delavci sveta, junij 2011



SPOLNA DIMENZIJA

Spolna dimenzija je prisotna v vseh vidikih delovanja Kombinata – v notranji strukturi zbora, repertoarju in okoljih izvajanja. Kombinatski je prvi izključno ženski zbor v Sloveniji, ki izvaja partizanske pesmi in druge »pesmi upora«.⁹⁸ Partizanski zbori so praviloma moški ali mešani:

Takrat, ko smo mi začele, se nam je zdelo, da je čistih ženskih zborov malo. In največ je mešanih. Tukaj na Primorskem v zadnjem času, če se novi zbori ustanavljajo, so moški: ali so okteti, ali so seksteti, ali so manjše vokalne skupine (po vzoru na klape), ampak so moški.

Teja

Ženski pevski zbor je tako v javnem diskurzu prepoznan kot nekaj nenavadnega, kot neke vrste izjema, pri tem pa je neizogibno sklicevanje na spolno dimenzijo:

Kombinat – garažni ženski pevski zbor – je zgodba o uspehu za 30 mladih žensk z vseh koncev Slovenije, ki pojejo pesmi upora in revolucije, boja zoper socialne krivice, za človeka vredno življenje, pesmi, ki se spet vračajo na usta v zaostrenem boju kapitala in dela.

Matoz 2009

Večina članic v ustanovitvi ženske pevske kolektivitete prepoznava določeno simboliko. Po njihovem mnenju so ženske praviloma bolj prizadete zaradi spreminjanja družbenega okolja, brezposelnosti in revščine, kar jim omogoča, da se lažje identificirajo z občutljivimi, izključenimi in diskriminiranimi družbenimi skupinami. Prepričane so, da ženske prav zaradi večje družbene

⁹⁸ Že omenjen zbor Carmina Slovenica ima precej drugačen pristop.

ranljivosti niso le bolj občutljive za družbene spremembe in izključenost, ampak tudi lažje iznajdejo strategije, da se proti njim borijo. Po mnenju Teje gre »mogoče tukaj tudi za nek družbeni vidik, da ženske mogoče malo prej začutimo, kdaj se razmere zaostrijo, in znamo odreagirat tako, da se povežemo, za en cilj, ki ni cilj posameznika«.

S tega vidika Kombinat, poleg tega, da je pevska kolektiviteta, predstavlja tudi neformalno mrežo, ki ženskam omogoča dejavno vključevanje v glasbene aktivnosti kot pomemben del izvajanja in izražanja ženske subjektivitete. Nekatere članice v zbor privablja prav ta »ženska dimenzija«: »So ženske, in da pojejo pesmi upora, sem rekla, evo – to sem jaz, sem ženska in hočem peti pesmi upora« (Majda). Kot pravi Teja, biti del Kombinata v primeru poročenih članic pomeni tudi vpletenost družinskega okolja: »Vse to je Kombinat, da lahko gremo na vaje, na nastope. In to so starši, stari starši, so otroci, so žene, možje, sestre, bratje, torej ena širša skupnost.« Petje v Kombinat u je torej za članice pomemben del samoidentifikacije in udejanjanja njihovih različnih družbenih vlog matere, delavke, družbeno angažirane državljanke. Aktivno članstvo v zboru pa pogosto pomeni zelo intenzivno »delo«, kar ima posledice v privatnem življenju nekaterih poročenih članic: »Se pa pojama, da je včasih treba delat kompromis z družinskim življenjem, zato ker, kaj pa vem, mislim, ne glede na to, koliko so vse za enakopravno razdelitev dela in vse skupaj ... « (Majda). Nekateri možje in partnerji se ne strinjajo s pogostostjo vaj in nastopov, kar prinaša v družinsko življenje določene težave. Nekaj deklet je povedalo, da poznajo primere, ko se je članica celo ločila po prihodu v zbor, kjer je dobila določeno samospoštovanje in samozavedanje, ki ga prej ni imela. Zbor jim je omogočil potencial delovanja ter jim pomagal najti energijo za spremembo določenih vidikov njihovih življenj, s katerimi so bile nezadovoljne:

[V] Kombinat u se vedno zgodi, ko pride generacija enih novih pevk, je približno pol leta, da se kakšna loči. Se ni zgodilo enkrat. Zdaj ne pripri-

sujem, izhajam iz tega, ker vidim, kako ta zbor vpliva name. Sem pač po naravi zelo negotova, preden sem prišla v Kombinacijo, sem stavek oblikovala pri sebi, preden sem ga izrekla, in sem ga tehtala ... Zdaj lahko govorim o svojem življenju, to je vpliv Kombinata na moje življenje.

Teja

Vendar za matere samohranilke tovrstno vlaganje časa in energije predstavlja izjemen izziv. Zanje je sodelovanje v zboru precej težje, saj predstavlja pomembno časovno obremenitev, poleg dela in gospodinjskih opravil. Zato je povsem običajno, da na vaje pripeljejo tudi svoje otroke,⁹⁹ kot je to primer pri Majdi: »[J]e zbor tak, da lahko otroka pripelješ na vaje, ker moja situacija je pač taka, da bi si morala sicer uredit varstvo za otroka, ne, in to ni čisto simpl stvar za vsakega, da je ta možnost, je še toliko bolj dobrodošlo.« Kot članice same pogosto izpostavljajo, so v Kombinatu našle ventil za deljenje izkušenj in razpravljanje o problemih, nekakšno »zavezništvo« ali »podporno mrežo«, ki poleg ženske solidarnosti prinaša povsem konkretne prednosti. Izmenjujejo si otroške obleke in igrače, organizirajo praznovanja rojstnih dni in zabave. Po besedah Ervina Hladnika Milharčiča je »[Kombinacijo] pevski zbor in solidarnostna mreža podpore. Veliko pevk je samskih mater. Otroške obleke gredo z enega otroka na drugega, izmenjujejo se izkušnje, varstvo ni velik problem« (Hladnik Milharčič 2011). Še posebej v težjih življenjskih razmerah članice razumejo pomoč in podporo drugim članicam kot nekaj samoumevnega. V primeru, da katera izmed njih izgubi službo, druge članice pomagajo finančno, logistično in celo pri iskanju službe. Materinstvo je tako ena od najmočnejših vezi med članicami, saj se matere-pevke soočajo s podobnimi izzivi in se spopadajo s podobnimi težavami pri urejanju družinskega življenja. »Mogoče se ta ženska nota vidi največ skozi materinstvo,« pravi Sonja. »Ta vidik je en tak mogoče najmočnejši.«

99 »Otroci Kombinata« za nekatere nastope celo izbirajo repertoar.

Potrebno pa je poudariti, da Kombinat ni popolnoma ženska skupnost, saj vključuje tudi pet moških glasbenikov. V tem smislu, vsaj kar se tiče notranje strukture, obstaja zelo jasna spolna ločnica – ženske pojejo, moški pa igrajo. Dve ali tri pevke sicer tudi igrajo (violino, flavto in kitaro), ampak le v posameznih pesmih, v primerih, ko prispevajo k specifičnemu aranžmaju ali pa ko nadomeščajo trenutno manjkajočega glasbenika. Bilo je nekaj moških pevcev, ki so se želeli pridružiti zboru, a po besedah Sonje so članice vztrajale pri strukturi »ženskega zbora z glasbeniki«.

Pomembnost perspektive spola se odraža tudi pri odločanju o tem, na katerih dogodkih oz. v kakšnih kontekstih bo zbor nastopil. Redno nastopajo na ljubljanskem feminističnem festivalu Mesto žensk in na drugih z ženskami povezanih dogodkih. Enega prvih nastopov so imele pred spomenikom Jožetu Plečniku, posvetile pa so ga ženskam, ki so protestirale proti aretacijam med italijansko okupacijo med drugo svetovno vojno (glej nastop Kombinata na osemdeseti obletnici ustanovnega kongresa Slovenske protifašistične ženske zveze v Dobrniču, Slika 6).

Zbor tesno sodeluje tudi z italijanskim ženskim pevskim zborom El coro Mondino di Nuovi. V repertoarju pa imajo sedaj dve pesmi z izrecno žensko tematiko: *Bread and Roses* in pesem *Bratje, le k soncu, svobodi*, ki jo pojejo v predelani verziji:

*Sestre, le k soncu, svobodi,
sestre, le k luči na plan!
Noč je bolestna za nami,
pred nami svobode je dan.
Zbori brezpravnih milijonov
vstajajo že iz noči,
da uteše hrepenenje,
že trgajo svoje vezi.*

*Sestre, podajmo si roke,
sestre, prezirajmo smrt!
Sveta poslednja je borba,
naprej, naš sovrag naj bo strt!
Strimo okove tiranov,
prosto izberimo pot,
dvignimo našo zastavo
visoko nad delavski rod!
Sever in jug se budita,
drami se vzhod in zahod;
vstani, o ljudstvo slovensko,
ter plani v poslednji pohod!*

S takimi intervencijami se želijo pokloniti borkam in ženskam nasploh. Kot pravi Teja: »To se mi zdi zelo fajn, da smo to prestavili v žensko obliko, ženska himna je. Pri *Bread and Roses*, ki nam je bila izredno lepa, ena taka močna pesem, je ena naša prijateljica, ki je pesnica, prepesnila celo pesem v slovenščino.«

POLITIKE PROSTORA

Prostorsko naravo glasbenega izvajanja kot vrsto zvočne materialnosti prostora (Lefebvre 2004) po besedah Tima Edensorja »odraža številčnost tokov, ki izvirajo iz, prehajajo skozi in se osredotočajo na prostor ter prispevajo k njegovi umeščeni dinamiki« (Edensor 2010: 3). Pozornost, usmerjena na pomen glasbe kot prostorskega fenomena, kot specifične »geografije glasbe« (Wood idr. 2007), vključuje tudi prostore s specifičnimi zgodovinami, lokacijami in akustičnimi konteksti – ti so nepovratno vpleteni v določene družbene, kulturne, ekonomske in politične okvire. Družbeno, zvočno in prostorsko-časovno so medsebojno povezani in ta odnos med akustičnimi in družbenimi prostori posebej odseva v nastopih Kombinata.

Kar zadeva prostorske politike izvajanja, Kombinat prakticira tri vrste glasbenih aktivnosti: klasične nastope (na odru, na različnih kulturnih in lokalnih prireditvah, v okviru dogodkov, posvečenih spominu na drugo svetovno vojno, na nacionalnih, lokalnih in regionalnih komemoracijah, feminističnih in aktivističnih priložnostih), gverilske nastope, ki potekajo na odprtih prostorih (ulice, trgi, parki ...) ter od nedavnega t. i. *flashmobe*.¹⁰⁰ Njihovi nastopi poleg tega presegajo delitev na fazo priprave in fazo nastopa skozi uvajanje koncepta »javne vaje« (glej Sliko 7). Politike prostora, povezane z »glasbenimi akcijami« Kombinata, odsevajo (zlasti v zadnjih letih) določene dvoumnosti, a specifično soustvarjanje zvoka in prostora odseva tudi potencial, ki ga ima zbor za ustvarjanje afektivnih politik skozi osvajanje novih prostorov za družbeno angažiranost.

100 Termin »flashmob« je nastal leta 2003 in se nanaša na ad-hoc umetniško intervencijo v javni prostor. Tovrstni dogodki so organizirani z različnimi motivi in cilji, od političnega angažmaja (npr. protesti) do zabave, satire, umetniškega izraza in reklame. Včasih vključujejo plačane profesionalce.

Na makro ravni nastopi Kombinata presegajo običajen kontekst zborovskega izvajanja partizanskih pesmi v času socializma – oder, navadno rezerviran za komemorativne slovesnosti in uradne (državne) dogodke. Izvajajo gverilske nastope na različnih lokacijah na odprtem, še posebej na protestih oz. demonstracijah in shodih. Tanja Petrović opisuje, kako zbor pogosto nastopa na mestih, ki so bila v obdobju socializma simboličnega pomena, po razpadu države pa marginalizirana, npr. ob spomenikih herojem antifašističnega boja: »[T]aki nastopi predstavljajo reaktualizacijo teh prostorov in jim dajejo drugačen pomen kot so ga imeli v času socializma« (Petrović 2011: 319). Sama bi dodala, da članice tem prostorom dajejo nove pomene, istočasno pa presegajo običajne strategije reprezentacije partizanskih pesmi v javni sferi. V primeru uličnih nastopov, zlasti med protesti, mobilizirajo »primarno« funkcijo, ki so jo te pesmi imele med drugo svetovno vojno – dvigovanje morale in prispevek k družbenemu mreženju in solidarnosti. Na nek način poosebljajo vračanje k »avtentičnemu« okolju partizanske pesmi, estetike in funkcije, kakor se je izvajala v vojaških (partizanskih) enotah, na predavanjih, mitingih, tečajih in tako »predstavljala del glasbenega življenja Slovencev v NOB« (Križnar 1992: 9). Nastopi na odprtem prav tako lahko odsevajo simbolično sklicevanje na odprte prostore, ki so razumljeni kot nedeljivi del NOB (kot naturalistična estetika gverilskega bojevanja).¹⁰¹ V primeru Kombinata gozd in naravno okolje zamenja urbani prostor: »Tako je nastal tudi zanimiv prikaz 'ujetosti' oziroma 'vklapljenosti' partizanske pesmi v sodobno mestno okolje, ki mu namesto tabornih ognjev, na pol porušenih hiš in gozda vladajo palače kapitala, nakupovalni centri in megaplakati.«¹⁰²

101 V mitologiji NOB so imele gore in gozdovi pomembno simboliko, saj je bil gozd osnovno partizansko bojišče. Partizani so v glavnem potovali peš, le redko jahali, in niso uporabljali drugih transportnih sredstev. To centralno pozicijo naravnih krajin potrjujejo tudi spomeniki, posvečeni NOB, ki se skoraj praviloma nahajajo v gozdovih in v nacionalnih parkih (npr. Kozara in Petrova gora, ki sta zgrajeni na najvišjih točkah planinskih vrhov).

102 »Pesem (partizanskega) upora – kaj nam pomeni danes«, www.rtvsllo.si/kultura/novice/pesem-partizanskega-upora-kaj-nam-pomeni-danes/217553.

Vendar pa obenem z nastopi na odprtem, na zanemarjenih, marginalnih prostorih, Kombinat nastopa tudi v najbolj prestižnih dvoranah v Sloveniji.¹⁰³ Leta 2011 so kot osrednji gostje sodelovali na državni slovesnosti ob dnevu upora proti okupatorju.¹⁰⁴ V tem smislu – in drugače kot pri drugih samoorganiziranih pevskih zborih na območju nekdanje Jugoslavije, ki se identificirajo z »underground kulturnimi fenomeni«¹⁰⁵ – politike prostora pri Kombinat u potrjujejo preboj v *mainstream*. Njihove strategije prostorskeosti v odnosu do partizanske glasbene dediščine so (vsaj) ambivalentne: sklicujejo se na »avtentično« okolje, v katerem nastaja in se izvaja ta glasba, obenem pa se ne distancirajo od formalizacije in prilaščanja s strani socialistične kulturne politike¹⁰⁶ (kot so dvoranski koncerti ter nastopi na lokalnih, regionalnih in državnih komemoracijah dneva upora in vrsti kulturnih dogodkov v spomin na drugo svetovno vojno).¹⁰⁷ Ne glede na dozdevno subkulturno ozadje (dejstvo, da je bil Kombinat ustanovljen v Rogu, stičišču subkulturnih dejavnosti) in gverilske nastope je splošna prepoznavnost zbora v javnih in uradnih diskurzih v Sloveniji zelo visoka. Poleg tega je za sodelovanje pri »izvenkoncertnih« dejavnostih zainteresiranih precej manj članic. Kot to opišeta Breda in Mila: »Za gverilce, če nas je dvajset, to je kar nekaj. En del punc ni odziven, ker to ni *fancy*, to je dejstvo. Ene so najbolj srečne, če pojejo v Cankarju, pa da snema

103 Gallusova dvorana Cankarjevega doma, dvorana Hotela Union.

104 »Državna proslava ob Dnevu upora proti okupatorju in 70 letnici OF, CD, 26.04.2011«, kombinatke.si/?p=2983.

105 Nastopajo v prostorih, ki bi jih le težko označili kot *mainstream*, kot so festivali alternativne kulture, kulturni centri v manjših mestih, posebni ali stranski programi prirediteljev.

106 Za več o odrskih reprezentacijah glasbe (angl. *staging*) v času socializma glej Hofman 2011.

107 Dvolumne politike prostora se odražajo tudi v taktikah, izbranih ob praznovanju petega rojstnega dne Kombinata 27. 4. 2013, ko je imel zbor čez dan gverilske nastope po Ljubljani, zvečer pa je nastopil kot poseben gost na koncertu Partizanskega pevskega zbora Pinko Tomažič, ki so ga ob dnevu upora priredili v največji slovenski dvorani v Stožicah. Več o tem v zaključku.

TV, če imajo ful mejkapa. En del je takih, ampak malo.« To kaže na zgoraj omenjene dvoumnosti v samopozicioniranju Kombinata ter odnosu do družbenega aktivizma. Vsekakor pa je – z ozirom na notranjo dinamiko med članicami – jasno, da so ene bolj zainteresirane za take dejavnosti, medtem ko so druge bolj navdušene nad »klasičnimi« koncertni nastopi.

Kar se tiče strategij prostorsкости na mikro ravni, tako na ravni odrskih kot gverilskih nastopov, članice Kombinata težijo k izzivanju meje med zborom in občinstvom (ali poslušalci). Glavna značilnost participatornega glasbenega ustvarjanja so nastopi, ki vključujejo visoko stopnjo interakcije, in še zlasti tisti, kjer se meja med umetnikom in občinstvom zabriše.¹⁰⁸ Na primeru Kombinata je razvidno, da je Turinov pristop precej omejen in da participatorno glasbeno izvajanje deluje skozi heterogene matrice interakcije. Zaradi tega sem poskušala slediti pristopom, ki distinkcijo med »navadnim« in participatornim izvajanjem vidijo kot pogojeno z vsakim posameznim kontekstom,¹⁰⁹ in se pri tem naslanjam na interpretacije samih članic ter njihovih poslušalcev. Članice Kombinata na vsakem nastopu spodbujajo poslušalce k aktivnemu sodelovanju. Tega ne počnejo samo med gverilskimi nastopi, ampak tudi na odru, kjer povabijo občinstvo k petju (praviloma se med nastopi na video projektorju predvajajo besedila pesmi, kar ljudem pomaga pri sodelovanju). Tako ustvarjajo inkluziven in interaktiven nastop, kot nakazuje utrinek s koncerta 8. 2. 2013 v dvorani Hotela Union: »To ni pravi koncert, ker je skupni. Zelo smo srečne, če poje-

108 Thomas Turino razlikuje participatorno in prezenčno glasbeno izvajanje, tako da določi izvedbena okolja, pri katerih ni meje med izvajalci in občinstvom, in takšna, v katerih poslušalci ne sodelujejo aktivno v glasbenem dogodku. Poudarja pa tudi možnost »mešanih« situacij (Turino 2008: 26, 28).

109 Čeprav se mi zdi Turinova konceptualizacija participatornega glasbenega ustvarjanja uporabna za pričujočo raziskavo, se ne morem strinjati z njegovim izrazitim razločevanjem med participatornim in prezenčnim pristopom. Kot izpostavlja Mihail Bahtin, je razumevanje pozicije poslušalca kot pasivne precej problematično, ker je že samo poslušanje del aktivnega sodelovanja v glasbi (glej Bahtin 1986).

mo skupaj z vami, saj so to skupne pesmi, ki nas učijo o vrednotah, pesmi, ki nas naredijo ljudi.« Brisanje mej med zborom (kot izvajalcem) in poslušalci članice razumejo kot posebno kvaliteto in namen njihovih nastopov, tako postajajo »glas ljudstva« in ne »glas za ljudi« (kot v primeru »klasičnih« odrskih nastopov, kjer naj bi občinstvo pasivno poslušalo vnaprej pripravljeni program).

V tem smislu je še posebej pomembna oblika glasbene intervencije *flashmob*, ko se sodelujoči nenapovedano in nenadoma zberejo v javnem prostoru, izvedejo dogovorjeno točko ali nastop in se potem prav tako hitro razidejo. V primeru političnega angažmaja kot neke vrste javne družbene intervencije se namesto tega pogosto uporablja termin *smartmob*.¹¹⁰ Članice Kombinata so se udeležile samo enega takega dogodka, Banke Rote Dance, ki ga je 9. 5. 2013 v prostorih Nove Ljubljanske banke (NLB) v okviru širšega projekta RADART #4 organiziral Dragan Živadinov.¹¹¹ Ta dogodek je obeležil 44. obletnico Radia Študent, ob tem pa še obletnico osvoboditve Ljubljane ob koncu druge svetovne vojne ter dan Evrope. NLB je bila načrtno izbrana tarča in sicer kot simbol vpeljevanja neoliberalnega kapitalizma v Sloveniji.¹¹² Nastop Kombinata je zaključil dogodek, potem ko je skupina mladenk in mladeničev želela, da jim zaposleni opravijo nekaj bančnih transakcij. Sledil je veliki finale dogodka, ko so pevke vstopile v banko in v rdečih majicah z znakom srpa in kladiva odpele *No pasaran*.¹¹³

110 Za več o *flashmobih* in *smartmobih* glej Rheingold 2002.

111 www.radiostudent.si/kultura/r-a-d-a-r/radart-4

112 Banka se je po razpadu Jugoslavije preimenovala in pobrala prihranke varčevalcev iz drugih republik bivše Jugoslavije. Leta 2013 je napovedala odpusčanja in zapiranje poslovalnic in je nasploh v nezavidljivi finančni situaciji.

113 Za več o tem glej kombinatke.si/2013/05/13/banke-rote-dance-s-kombinatovim-no-pasaran.

Na splošno gverilski nastopi in *flashmobi* prispevajo k oblikovanju pojma politične participacije skozi glasbo in mu dajejo nov potencial. Kot pravi Teja, imajo nekatere članice zelo rade »te gverilske, nenapovedane nastope, kjer res ni te distance, ki jo vzpostavi oder, in je res ena druga dinamika. Tam je horizontala.« Glede na prostorsko dimenzijo tovrstni nastopi utelešajo nove strategije in pripravljenost na sodelovanje v družbenem eksperimentu. Zborovsko petje kot oblika množičnega nastopanja lahko proizvede afektivna mreženja in oblikuje družbene interakcije med izvajalci in poslušalci, tako da ustvari nove platforme za politično participacijo. Kot podrobneje razpravljam v 6. poglavju, ulični nastopi med družbenimi gibanji (protesti) ponujajo »strateško izhodišče za razumevanje moči, subjektivnosti in prostora« (Waitt, Ryan, Farbotko 2013: 2).

III PARTIZANSKE PESMI KOT AFEKTIVNA SILA

[Z]a vsakogar, ki je prisostvoval koncertu partizanskih pesmi [...], bo ostalo to doživetje prav gotovo v nepozabnem spominu; kajti redko nalezljivo na ansambel, ob katerem bi poslušalec tako intenzivno podoživljal interpretirano snov, kakor so tokrat nevidne zvočne sile, ki padajo in se dvigajo, stopnjujejo in se razblinjajo, ob tem urejevale najbolj čudovito govorico – glasbo.

»Koncert partizanskih pesmi«, Ljubljanski dnevnik 5. 7. 1955¹⁴

ZVOČNI AFEKT

Glasba se pogosto navaja kot primer moči afekta. Kot odgovor na prevladujoče post-strukturalistične pristope, osredotočene na jezik, reprezentacijo, dekonstrukcijo in psihoanalizo, ki skoraj popolnoma ignorirajo telo, čustva in čutne izkušnje, teoretiki in teoretičarke afekta preusmerjajo svojo pozornost na pred-, izven- in parajezikovne pristope (glej Clough idr. 2007; Seigworth in Gregg 2010). Kot dve temeljni človeški dejavnosti, ki ju najdemo v vseh družbah in ki izpodbijata osrednjo vlogo semantičnega in semiotičnega pristopa k proučevanju družbenih praks, osredotočenega na pomen, glasba in ples

¹¹⁴ Zahvaljujem se Tjaši Ribizel za ta citat iz njenega prispevka o Partizanskem pevskem zboru iz Ljubljane, predstavljenega na konferenci Glasba in protest v Ljubljani, avgusta 2013.

postajata ključna za razumevanje afekta, njegovih pojavnih oblik in učinkov (Thompson in Biddle 2013: 15). Za Deleuza in Guattarija afekt umetnosti obstaja izven mej izkustvenega; predstavlja gmoto občutij, ki so neodvisni od tistega, ki proizvaja oziroma na katerega deluje afekt, saj je slednji neodvisen tako od ustvarjalca kot od prejemnika (glej Deleuze in Guattari 1987). Večina strokovnjakov, ki teoretizira afekt, razume ustvarjanje glasbe kot povsem afektivno – kot silo s potencialom distribucije afektivnih zmožnosti posebne vrste (glej Thompson in Biddle 2013).

Teorija afekta, v največji meri oblikovana v prvem desetletju 21. stoletja in delno inspirirana z raziskovanjem čustev in telesa v feministični in queer teoriji, je trenutno deležna rastočega zanimanja v različnih disciplinah, kot so kulturne študije, filozofija, politična teorija, psihologija, biologija in nevroznanost. Enotna teorija afekta ne obstaja; tako imenovani »afektivni obrat«¹¹⁵ zaznamujejo številne, včasih tudi nasprotujoče si, konceptualizacije afekta. Če izhajamo iz del Barucha Spinoze, Henrija Bergsona, Williama Jamesa, zlasti pa Gillesa Deleuza in Félixja Guattarija, Briana Massumija, Williama Connollyja, Sianne Ngai in Johna Protevija, je glavna konceptualizacija afekta tista, ki pravi, da je afekt stanje tako odnosa kot prehoda vitalnih sil in intenzitet, ki presegajo meje čustev (glej Seigworth in Gregg 2010: 1). V tradiciji Spinozovega pojmovanja afekta ter kasnejših pojmovanj, od Deleuza in Guattarija do Massumija, je afekt razumljen kot potencial, zmožnost delovati in biti sprejemljiv za delovanje. Afekt je utelešen v avtomatičnem odzivu, ki se lahko odrazi na koži, na površini telesa,¹¹⁶ kot »prehod iz enega izkušenskega stanja telesa v drugega« (Deleuze in Guattari 1987: xvi), vendar v tem prehodu med intenzitetami in resonancami še vedno ostane nekaj, kar je onkraj telesa.

115 Izraz se pojavi tudi v naslovu knjige Patricije Clough in Jean Halley – *The Affective Turn: Theorizing the Social*.

116 To telo ni nujno človeško, temveč je lahko rastlina ali žival, množica ali družbeno telo, pojoče telo ali telo glasbenega instrumenta.

Afekt je torej definiran kot gmota intenzitet – nekognitivnih, telesnih, avtomatičnih (re)akcij, katerim sledijo nameni, pomeni, razlogi in verovanja. Za teoretike afekta, ki zagovarjajo njegovo avtonomijo, je afekt trans-subjektivna, a ne le človeška, temveč življenjska, neoznačevalna, nezavedna intenziteta (glej Massumi 2002). Z drugimi besedami, ljudje razumemo svet prek dveh ločenih, vendar *neenakih* poti: prek namena in afekta, prek pomena in čustev, prek percepcije in izkušnje – kar pomeni, da ti dve poti soobstajata, vendar se ne dotikata in ne sekata (Clough idr. 2007: 200, 232). Po Patriciji Clough so afekti definirani glede na njihovo »avtonomijo od zavestnega zaznavanja in jezika« (ibid.: 209). Razumejo se kot ločeni od pomenskega rezoniranja, od naracije in – če si sposodimo besede Raymonda Williamsa (1977: 128) – od družbenih izkušenj, in jim ni treba čakati na definicijo, racionalizacijo in klasifikacijo. V splošnem afekt označuje nekaj, kar uide označevanju ali reprezentaciji, in s tem pokaže, da živimo v svetu, v katerem je veliko stvari inherentno nespoznavnih.¹¹⁷ Vendar – kot opozarja Grossberg – zelo hitro postaja formula za »vse, kar je nereprezentativno in nesemantično« (Grossberg 2010: 316).

Ker je kot »tretje stanje med aktivnostjo in pasivnostjo, ki zaseda prazen prostor med vsebino in učinkom« (Massumi v Thompson in Biddle 2013: 6), neodvisen od označevanja in posledično tudi od ideologije, postane afekt ena izmed osrednjih točk mišljenja o političnem ter iskanja novih, alternativnih prostorov za politično delovanje. Vprašanju, kako afektivne politike delujejo čez zvok in glasbo, sem poskušala slediti v naslednjih odstavkih, upoštevajoč tudi kritike Massumijevega razumevanja afekta in njegove potencialnosti.

¹¹⁷ Če citiram Nigela Thrifta: »[K]do pravzaprav sploh lahko trdi, da popolnoma razume sile, ki jih označujemo kot 'afekt'« (Thrift 2011: 19).

TEORIJE ZVOČNEGA MATERIALIZMA

Ne glede na to, da se teorije afekta pogosto sklicujejo na zvok in glasbo, je število objav, posvečenih afektu, na področju muzikologije, etnomuzikologije in študijev glasbe in zvoka dokaj skromno.¹¹⁸ To je tudi razumljivo, saj v muzikologiji in etnomuzikologiji obstaja dolga tradicija osredotočanja na čustva, vključno z novejšimi raziskavami glasbenih čustev.¹¹⁹ Ko gre za področje študijev glasbe in zvoka, kjer je že bila zaznana močna povezava med zvokom in afektivnostjo, lahko v tem smislu rečemo, da razmišljanje o afektu ni nič novega.¹²⁰

Po drugi strani novi pogledi na povezavo med glasbo, zvokom in afektom prinašajo določen zasok v teoretiziranju afektivnega potenciala zvoka. Avtorji, ki so se pred kratkim posvetili teoretizaciji afekta v zborniku *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, poskušajo premakniti pozornost od vprašanja »kaj pomeni glasba« na vprašanje »kako glasba deluje« (Thompson in Biddle 2013). Kako prepoznati afektivne registre zvočnega in kako afekt deluje v zvoku, zlasti pa v glasbenem zvoku, se pokaže kot eno temeljnih vprašanj. Zato se večina novejših študij na tem področju osredotoča na zvok kot afektivno

118 Kot pišejo avtorji zbornika *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, je v sodobnih raziskavah opaziti čudno pomanjkanje poglobljanja v zvok in glasbo s fokusom na afekt (Thompson in Biddle 2013: 18).

119 Glej: Meyer 1956; Feld 1990; Sloboda 1991; Lortat-Jacob 1998; Brenneis in Feld 2004; Becker, 2004; Wolf 2001; Sloboda in Juslin 2001; Juslin in Västfjäll 2008; Bonini-Baraldi 2009.

120 Podobno so številni raziskovalci, posebej v feminističnih, queer in postkolonialnih študijah, za samo teorijo afekta že poudarili, da dejansko ne prinaša nič novega (glej Hemmings 2005).

vibracijsko silo.¹²¹ Nekateri raziskovalci gredo še dlje, ko zatrjujejo, da je lahko sam zvok sopomenka za afektivno avtonomijo.¹²² V teoriji zvočnega materializma, ki je bila sama zgrajena na predpostavki »avtonomije afekta«, je v središču pozornosti »višek« zvočne snovi, ki presega subjektivno izkušnjo zvoka (Thompson Biddle 2013: 30). Tovrstni pristopi namreč opozarjajo na to, da zvok ni samo intencionalni objekt izkušnje poslušanja, temveč tudi materialna snov – vibracija, ki jo zaradi njenega ontološkega statusa ni mogoče zreducirati na to, kar je bilo slišano, in tudi ni odvisna od slišane.¹²³ Novi pristopi, ki zagovarjajo obrat k materializmu kot zasuk k »materialnemu mišljenju«,¹²⁴ se ne osredotočajo samo na zvočni afekt kot na vibracijsko frekvenco (kot je Goodmanova »nerepresentacijska ontologija vibracijske sile«, glej Goodman 2010), ampak tudi na vidike zvoka, ki jih ni mogoče slišati in avditivno doživeti/percipirati.¹²⁵ Pri tem vendarle ne zagovarjajo stališča, da je potrebno subjektivno izkušnjo zavreči kot sestavni del zvočnega afekta. Osnovno vprašanje, ki ga problematizirajo, je namreč pozicioniranje poslušajočega subjekta v osredje zvočnega dogodka, ne da bi se enakovredna pozornost podelila samemu zvočnemu dogodku. Schrimshaw postavi pod vprašaj enačenje med kakovostjo, izkušnjo in afirmacijo na eni, ter intenziteto, kvantiteto in avtonomijo na drugi strani (Schrimshaw 2013: 39). Meni, da subjektivno izkušnjo zvoka omejuje dejstvo, da zvok obstaja neodvisno od poslušanja: »ne-zvok je izpolnjen z neslišnimi, vendar afektivnimi signali, ki

121 Grossberg 1984; Kassabian 2001, 2013; Gilbert 2004; Bull in Les Back 2003; Cusick 2006, 2008; Goodman 2010; Garcia 2011; Thompson in Biddle 2013.

122 Avtonomija afekta je definirana kot pojem zvoka samega, (in) kot strukturna enakost med zvokom, intenziteto in afektom (Schrimshaw 2013: 40).

123 To pomeni, da vibracijski režimi obstajajo tudi izven naše zavestne percepcije ter da afektivni aspekti zvoka bodisi ostanejo neslišani bodisi odmevajo v nečem, kar ni uho (Schrimshaw 2013: 43).

124 Glej Carter 2004, Miller 2005 in Born 2011. Slednja zastopa stališče, da glasba lahko ponudi nov pogled na vprašanja materialnosti, mediacije in afekta.

125 Trditev, da znotraj zvočnosti (angl. *sonority*) ostaja neslišno območje samega zvoka.

najdejo odziv v telesu« (vendar ne nujno v vsakem telesu ali v človeškem telesu).¹²⁶ Schrimshaw zato zagovarja stališče, da afekti ne rabijo subjektivnega relacijskega podaljška, ker so neodvisni od tistih, ki jih doživljajo. Predlaga razumevanje afekta kot kontrapunkta afirmaciji, kot pre-subjektivni in ne-subjektivni zunanosti tega, česar ni mogoče zreducirati na percepcijo. Ko gre za zvočni afekt, ga ni treba čutiti, da bi ga lahko mislili kot ontološko koherentnega (ibid.: 31). Schrimshawov pristop po drugi strani ne zahteva, da popolnoma opustimo subjektivno plat zaradi objektivnega esencializma. Zanj se ovira pojavi, ko v analizi objekta izkušnje izenačimo »realnost« z »namero« (Schrimshaw 2013: 42). Prav tako »avtonomija afekta« ne zagovarja avtonomije umetnosti, ki je imuna na družbeno konstruirano subjektivnost, temveč se sklicuje na zmožnost zvoka, da obstaja onstran mej percepcije, in sicer na nezmožnost naših izkušenj, da artikulirajo *totalnost/celoto percipiranega*.

Čeprav tovrstni pogledi podajajo pomembno kritiko prevladujočemu konstruktivističnemu pristopu k zvoku in glasbi, se mi zdi jasno ločevanje med *objektivnim virom* in *poslušajočim subjektom* (kar implicira dihotomijo med objektivnimi in subjektivnimi zvoki, med slišanim in neslišanim, ter posledično med »abstraktnimi« in »posameznimi afektivnimi stanji«), veliko bolj kompleksno.¹²⁷ Tukaj se sklicujem na Saro Ahmed, ki pravi, da v razmišljanju o afektu kot prehodu med telesi in stvarmi, kot prehodu med stanji, ne smemo pozabiti na njegovo »lepljivost« in »nalezljivost«. Sprehaja se

126 Gre za intenziteto zvoka, ki se ne kaže v izkušnjah, vendar je vseeno resnična vibracija frekvence, ki presega meje slušnega/avditivnega (angl. *audition*; Schrimshaw 2013: 36). Dober primer je glasba možganskih valov (angl. *brainwave music*), ki ima veliko frekvenc, ki jih naše uho ne more zaznati kot »zvok«.

127 Maria Thompson in Ian Biddle opozarjata, da se lahko teorija afekta, ko gre za zvok in glasbo, pokaže kot protislovna, zato ker se poskuša osredotočiti na (poslušajoča, nastopajoča) telesa, hkrati pa na to, kar je onstran slišane in kar presega telesne izkušnje. Po eni strani »išče organizacije in režime čustev (kar je včasih povezano s telesnim), po drugi strani pa poskuša dopustiti povezovalne vozle, ki včasih (pogosto) ignorirajo ali zaobidejo naša telesa« (Thompson in Biddle 2013: 13).

med objekti in telesi, spreminja njihove obrise, ampak se tudi »zatakne«, »nalepi« na znake in objekte, in obratno, znaki se nalepijo na afekt (Ahmed 2004: 14). Na podlagi tega se, ko gre za zvočni afekt kot trans-subjektivno intenziteto, strinjam z Luis-Manuelom Garcio, ki trdi, da moramo biti pozorni, da ne bi preveč podcenjevali delovanja poslušalcev/izvajalcev (Garcia 2011: 185). Ljudje, ki sodelujejo v zvočnem dogodku, niso samo »prazne posode«, ki jih bo napolnil zunajsubjektivni afekt, ampak del afektivne ekonomije: vlagajo svoja afektivna nagnjenja, počutja in čustva in so odprti za afektivno okolje (ibid.: 186). Sposobnost telesne snovi, da obdeluje zvok, delno določa način, kako ljudje doživljajo in oblikujejo zvočni afekt kot kolektivno dejanje. Kot poudarja Georgina Born, je glasba pluralna v svoji distribucijski materialnosti kot »izredno difuzen kulturni objekt: sistem zvočnih, družbenih, telesnih, diskurzivnih, vizualnih, tehnoloških in časovnih mediacij – glasbeni združek«¹²⁸ (Born 2011: 377). Sama tudi verjamem, da moramo narediti korak naprej, tako da ponovno premislimo razpoko med reprezentacijo in afektom, saj imajo reprezentacije, če citiram Davida Elliotta, svoje lastne afekte (Elliott 2013). Ko v zaključku obravnavam ta vprašanja, se osredotočam na dela raziskovalcev, ki afekta nimajo za nekaj avtonomnega in ločenega, temveč govorijo o »izkustveni zmešnjavi« (Ahmed 2010: 30).

AFEKTIVNOST PARTIZANSKIH PESMI

Na enormen afektivni potencial partizanskih pesmi so strokovnjaki opozarjali že v času druge svetovne vojne, še bolj pa po njenem koncu, v okviru procesa mitizacije narodnoosvobodilnega boja. Kot »glasu ljudstva« je bila tem pesmim v javnih diskurzih dodeljena posebna zmožnost artikuliranja kolektivnih čustev, izkušenj in skupnih nagnjenj. Doživljane so bile kot globoki, iskreni in pristni izrazi kolektivnega stanja duha: »[Pesem] ni mogla mimo pravega človeka, da ga ni res navdušila. Ima tako izrazit vpliv na človeško dušo« (Čubelić 1960: 279). Partizanske pesmi niso bile razumljene samo kot umetniški izraz izkušenj in čustev v izjemnih časih vojne, temveč tudi kot nagonski odziv na te izjemne okoliščine, ki je imel pomembne učinke na kolektivno počutje v času strahu in terorja:¹²⁹ »Ker je bil v tem času, ko je partizanska pesem nastajala, slovenski narod ne le teritorialno, temveč duhovno strnjen, postane partizanska pesem slovenskemu človeku celo bližja od posameznih tipov ljudske pesmi, saj izhaja iz duhovno enotnejšega okvira kot kadarkoli prej, čustveno pa je prav tako globoko doživeta« (Cvetko 1981: 13).

Ian Cross zagovarja stališče, da je glasba globoko ukoreninjena v našem biološkem bitju in je do določene mere zmožna transpozicije (premestitve) iz enega konteksta v drugega ter iz enega referenčnega okvira v drugega (Cross 2003: 81). To nam dovoli razmišljati o partizanskih pesmih kot močno oblikovanih z okoliščinami svojega izraza (kot je vojna): »Rodile so se namreč v stiski, takrat ko je bilo ljudem preveč hudo, one potujejo in se spet rodijo tam,

¹²⁹ V svoji študiji *Sonic warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear* Steve Goodman oriše militarizacijo določenih zvokov in glasbe kot svojevrstnih akustičnih orodij (glej Goodman 2010: xiv).

kjer jih ljudje najbolj potrebujejo.«¹³⁰ Če si sposodim Goodmanove besede, te pesmi lahko razumemo kot zvočne objekte, ki sodelujejo v intenzivnih zvočnih srečanjih v izrednih družbenih okoliščinah. Tovrstno razumevanje pesmi je razvidno tudi iz izjav mojih sogovornic, ki vse po vrsti pravijo, da imajo partizanske pesmi izjemno akustično moč: »[P]esmi so naše najmočnejše orodje« (Sonja). Članice zbora poudarjajo njihovo posebno zvočno energijo in intenziteto, ki sprožata močan čustveni odziv, ali kot to izrazi Bojana: »Če vi poslušate, je tam notri ena dodatna energija.« Za nekatere izmed njih je ritem glavni dejavnik estetske moči – zlasti enostavne in jasne melodijske in ritmične oblike. Izjava Majde, da so »te udarne [pesmi] najboljše, imajo energijo«, popolnoma odseva parafrazo Spinozove teoretizacije afekta, kot jo podajajo Waitt, Ryan in Farbotko, da je afekt »zmožnost telesa, da vpliva na ritme in da je pod njihovim vplivom« (Waitt, Ryan in Farbotko 2013: 1). Vendar kot nosilke najmočnejšega afektivnega potenciala niso doživljane samo pesmi, ki jih označuje ritem marša ali recitativni stil: za članice Kombinata in poslušalce imajo veliko afektivno moč tudi lirične pesmi v počasnejšem tempu.

Analiza spontanih pogovorov in pol-strukturiranih intervjujev, ki sem jih delala na temo afektivnih vidikov partizanskih pesmi, je potrdila težave pri narativizaciji zvočnih izkušenj, in sicer tako v konkretnih situacijah kakor tudi pri splošnem pogovoru. Ko sem jih prosila, da razložijo svoje izkušnje, so poslušalci običajno povedali, da je težko z besedami izraziti »energijo« ali občutek, ki »kroži« in se pojavlja kot bežna senzacija, ki izbruhne in izgine. Pri konkretnih dogodkih (koncertih) so bile določene pesmi za nekatere od mojih sogovornikov čustveno močnejše, pri drugih pa sploh niso pritegnile pozornosti. Kljub temu pa se je dogajalo, da so kot klimaks afektivne atmosfere v določenih primerih doživljali isto pesem – praviloma so bile to situacije, v katerih je šlo za skupno petje poslušalcev in zbora. Na splošno so poslušalci opisovali vzdušje, ki ga je ustvarjal Kombinac, kot izjemno.

130 <http://www.delo.si/arhiv/pesmi-upora-v-tovarni-rog.html>

Raziskava je pokazala, da so narativi o afektivni moči pesmi v veliki meri odvisni od osebnih preferenc, ki se spreminjajo glede na časovno-prostorsko dimenzijo. Medtem ko so nekateri kot najbolj čustvene poudarjali tiste pesmi, ki so jim bile znane (»te pesmi so zapisane v našem genetskem kodu«), so drugi dajali prednost »novim pesmim v tujih jezikih«. Pevke poudarjajo, da novi repertoar običajno izvajajo z več energije in entuziazma: ko so pesmi nove, je vzburjenje ob izvajanju večje, medtem ko »začetni entuziazem« izgine, ko gre za pesmi, ki se izvajajo dlje časa. Tako lahko nekatere pesmi, ki so bile včasih najbolj priljubljene, v percepciji članic postanejo manj popularne, manj zanimive in manj afektivno močne. Pred kratkim izvedena notranja anketa je pokazala, da je percepcija afektivnega in mobilizacijskega potenciala neke pesmi močno odvisna od pogostosti njenega izvajanja. Po podatkih, pridobljenih z anketo, je pesem *Na oknu glej obrazek bed* – enega izmed glasbenih označevalcev druge svetovne vojne in najbolj priljubljenih slovenskih partizanskih pesmi – večina članic zbora navedla kot pesem, ki je ne želijo več izvajati. Po besedah Sonje so pevke postale zasičene z repertoarjem, ki ga izvajajo zadnjih šest let: »Mogoče sem naveličana po toliko letih peti eno in isto. So mi pa všeč te, ki smo jih ustvarili oz. interpretirali v zadnjem času. In komaj čakam, da bomo naštudirali nov repertoar.« Tovrstni odzivi so vsekakor odvisni od izkušnje vsake posamezne pevke v konkretni izvedbi in njenih specifičnih družbenih, kulturnih in prostorskih razmerjih. Določena pesem lahko sproži enak odziv v različnih okoliščinah, prav tako pa lahko različna okolja izvajanja proizvajajo različne afektivne ekonomije ter nepričakovane odzive.

Zanimivo pa je to, da se za članice zbora izvedbeno okolje kaže kot veliko manj pomembno za afektivnost pesmi kot pa kakovost izvajanja. Kakovost zvoka se izpostavi kot odločilna za vzpodbujanje sodelovanja poslušalcev in se tudi ocenjuje glede na doseženo sodelovanje. Kot navaja Turino, se kakovost glasbenega dogodka ocenjuje glede na to, kako se sodelujoči in izvajalci *počutijo* med izvedbo (Turino 2008: 29). Čeprav so nekatere članice zbora ta dogodek označile kot problematičen z vidika aktivizma, je večina kot izved-

bo z najvišjo stopnjo energije ocenila koncert na že omenjeni državni proslavi dneva upora proti okupatorju leta 2011. Poudarile so, da se je zbor posebej pripravljala za ta dogodek, ter da je imel nastop najvišjo kakovost: »Mislim, da smo dale vse iz sebe in zame je z glasbenega vidika bil tisti eden boljših nastopov oziroma boljših pripravljenosti« (Sonja). To je bilo pogojeno tudi z dejstvom, da so morale vse članice zbora znati pesmi na pamet, saj so nastopale brez partitur v rokah (glej Sliko 8). Po mnenju Teje je to omogočilo bližji, neposrednejši stik z občinstvom:

Veš kaj, tudi to, ko smo bile na državni proslavi, je to bil prvi, čisto prvi nastop, na katere smo šle mi brez map. Ker nismo smele imeti. To je bilo kot kahlica pri otrocih. Če imaš ti mapo, seveda tam piše, ampak jaz sem opazovala, punce niso preveč gledale. Ampak je to ena opora, čisto da veš, kaj z rokami, ker ne veš ali jih dati tako ali jih dati tako, ali jih imeti ob telesu in potem z njimi topotaš in ne veš, če je to v redu. Mapa je tudi slamica, podzavestno. Ko pa jo ti odložiš, moraš zares znati besedilo, ker nimaš več pomožnih kolesčkov na tem biciklu, ampak moraš voziti z lastnim ravnotežjem in se moraš znajti sam, prej pride to tega, da pozabiš. In s tem, ko ti nimaš več tega štita, opore, te distance, drugače interpretiraš. In je normalno, da je to bolj odločno, ker gre vsa tvoja interpretacija v glas. In tudi vsa koncentracija. Zato smo bile najboljše pripravljene.

Pomemben vidik afektivnosti koncertov Kombinata se torej nahaja v visoki stopnji čustvenega in telesnega investiranja pevk v izvedbo, kar članice izpostavljajo kot osrednjo značilnost njihovih nastopov. Članice zbora ob definiranju »dobre izvedbe« posebej poudarjajo pomembnost energičnega petja in ustreznega prenašanja afektivne moči pesmi na poslušalce. Po njihovem mnenju lahko pesmi, če se ne pojejo s posebnim nabojem, postanejo monotone in ne morejo prinesiti pričakovanega učinka in odziva poslušalcev. Za članice zbora je najpomembnejša iskrenost afektivne ekonomije med izvajalci in poslušalci, ki povzroči visoko intenziteto čustev. To dojemajo

kot bistveno razliko glede na podobne zборе ali glasbenike, s katerimi si Kombinat deli enak repertoar. Za njih je čustveni izraz bolj resničen oziroma – če povzamem besede Marca Steinberga – celo »bližji resnici sami« (Steinberg 2011: 8). Na tem mestu bi se bilo koristno spomniti, kako »avtentičnost in iskrenost glasbenih izkušenj postaja kriterij glasbene vrednosti« (Middleton v Moore 2002: 212), predvsem v definiranju čustva kot »avtentične izkušnje«. Zlasti afektivna moč glasu, posebej kolektivnega glasu, v primeru Kombinata omogoča enkratno čustveno in telesno mobilizacijo tako nastopajočih kot poslušalcev. Kot opozarja Simon Frith, je vokalni nastop, kjer je človeško telo glavni instrument, eden najpomembnejših okvirov za konstruiranje resničnosti (Frith 1996: 197). A prav ta navezava afekta na avtentičnost se izkaže kot osrednja sporna točka. Kritiki opozarjajo, da se afektivna ekonomija pogosto razume tudi kot avtentična, moralna in inherentno pozitivna. »Toliko afektivnih ekonomij v našem vsakodnevem življenju je tako brezdanje moralnih,« piše Paula Caspão (2014: 33), ko sama išče najbolj učinkovite načine razveljavitve navezanosti afekta na avtentičnost in obet, da prinaša nekaj novega, kar bo nujno dobro¹³¹ – čemur se bom v zaključnem delu knjige posvetila tudi sama.

131 Že omenjena študija Steva Goodmana s pomočjo raziskave »slabih vibracij« govori prav o negativni plati afektivnih mehanizmov – in njihovem močnem vplivu na kolektivna vzdušja in afekte, zlasti na proizvajanje nelagodja, strahu ali groze (Goodman 2010).

ZVOČNA IZKUŠNJA IN DRUŽBENOST(I) GLASBE

Poleg novih pogledov na materialnost glasbe so bistvena točka v teoretizaciji tako zvočnega afekta kot afekta samega nova premišljanja in teoretizacije družbenosti (Born 2011: 377). Cilj teorij zvočnega materializma je izzivanje temeljne dihotomije med družbenim in biološkim, tako da opozarjajo na pomembne povezave med glasbenim, afektivnim, biološkim in družbenim. Na področju etnomuzikologije je potencial zvočnega afekta obravnavan skozi kognitivne raziskave in koncept »uglaševanja«,¹³² ki poskuša vzpostaviti temeljne povezave med psihološkim in socialnim. Ta koncept, ki se splošno rabi za opis procesa prihajanja v isti izkušnjiški tok ali zvočno prenašanje afekta, kaže na medsebojno povezanost med družbenim, zvočnim in afektivnim. »Uglašenost«¹³³ (kot kolektivno sinhronizirano dejanje), ki je bistvena za občutenje družbenosti, ponuja temelj za zaznavanje estetske moči glasbe, da proizvaja in galvanizira kolektivitete (Goodman 2010: 172). Vendar, kot poudarja Garcia, »biti uglašen« s prostorom ali z osebo »ne pomeni nujno identifikacije s tem telesom ali enakega razumevanja tega, kar to uglaševanje pomeni« (Garcia 2011: 181).

132 Angl. *entrainment*. Koncept »uglaševanja« se je v etnomuzikologiji prvotno pojavil v okviru glasbeno-kognitivnih pristopov (kot so študije Claytona 2001 in Londona 2004) za fenomen sinhronizacije med akterji, ki sodelujejo v glasbenem izvajanju. Termin se na različne načine pojavlja v več različnih disciplinah (npr. v fiziki in biologiji), a na splošno označuje uglaševanje skozi vibracijo, najpogosteje z zunanjim izvirom ritma (angl. *external rhythm-source*) – kot ritmično uglaševanje (glej Clayton 2012). Za več o fenomenološkem pristopu do koncepta uglaševanja glej pionirsko raziskavo Alfreda Schütza 'Making music together: A Study in Social Relationship' iz leta 1951.

133 angl. *being in sync*

Poudarek na zmožnosti glasbe in zvoka, »da artikulira afekt tako, da prebudi občutek družbenega« (ibid.: 185), pa nikakor ne pomeni »idealizacije« ali »romantizacije« ideje družbenosti glasbe. Teoretični prispevek Georgine Born o glasbenem združku kot sistemu glasbene mediacije uvaja koncept več vrst družbenosti, posredovanih skozi glasbo, ki so ob enem avtonomne in v medsebojni interakciji (Born 2011: 376).¹³⁴ Sklicujoč se na Marilyn Strathern, avtorica predlaga razmišljanje o več družbenostih, ki so v stalnem premiku iz ene oblike v drugo in v medsebojnih odnosih sinergije, relacionalnosti ali vzročnosti. Tovrsten glasbeni združek kot izraz večplastne družbenosti glasbe Born vidi kot osrednjo točko političnega v glasbi (ibid.). Takšen pristop nas pripelje korak naprej od običajnega stališča, da glasba artikulira le obstoječe identitetne formacije: afektivna zaveznitva,¹³⁵ ustvarjena skozi glasbo, kažejo na političnost glasbe v smislu preoblikovanja meja med obstoječimi družbenimi kategorijami.

Če se torej moč nahaja v družbenosti kot zmožnosti ustvarjanja novih relacijskih politik, združevalna zmožnost kolektivnega glasbenega izvajanja omogoča nove potenciale delovanja za sodelujoče družbene akterje. Glasbeni dogodki so relacijski in situacijski (LaBelle 2010: xviii) ter ustvarjajo prostorsko-časovne skupnosti, ki posebej v primerih zborovskih nastopov omogočajo opolnomočenje in odpirajo prostor za individualno delovanje. Iz besed Teje je razvidno, da se članice Kombinata popolnoma zavedajo tovrstnega potenciala kolektivnega izvajanja: »Zborovske priredbe pesmi so

134 Avtorica vidi obstoječe teoretizacije medsebojne interakcije med glasbenimi in družbenimi formacijami kot omejene in predlaga štiri različne oblike glasbenih družbenosti: družbena razmerja, ustvarjena skozi intimno družbenost pri izvajanju glasbe; vloga glasbe v ustvarjanju »imaginarnih« skupnosti (zamišljanju skupnosti); glasbena družbenost, pogojena s širšimi družbeno-identitetnimi formacijami (kar vključuje hierarhična in razslojena razmerja med razredom, spolom, seksualnostjo, raso in etničnostjo); ter glasbena družbenost, označena s širšim družbenim in institucionalnim okoljem, ki omogoča bazo za izvajanje, predvajanje in transformacijo glasbe (Born 2011: 378).

135 angl. *affective alliances*

nekaj zelo posebnega [...] zdi se mi, da prav zaradi tega, ker je kolektiv, skupnost, dobijo te pesmi eno dodatno dimenzijo.« Tovrstna družbenost, ki se ustvarja skozi kolektivno petje tudi kot somatska/telesna izkušnja, opozarja na pomembnost afektivnih vezi med vsemi sodelujočimi v trenutku izvedbe. Tako petje kot poslušanje disciplinirata telesa na poseben način, ki ga zaznamuje močan občutek »materialnosti afekta«. Nastopi Kombinata, prepleteni z afektivnimi zmožnostmi zvoka, da gre skozi telesa, nedvomno ganejo in mobilizirajo:

Veš, kako jaz to čutim. Vidim pri sebi, jaz se nagnem naprej. Mene kar v publiko vleče, fizično. Drugače pa je težko opisati, kako to čutiš, ker v bistvu čutiš na koži, tako da se ti dvignejo dlake, in čutiš v sebi kot eno enormno vrenje, kakor slap ene miline in naklonjenosti in medsebojne povezanosti, ki je dostikrat zelo omamljiva.

Teja

O tovrstnih čustvenih interakcijah članice zbora pripovedujejo kot o najmočnejših izkušnjah, ki jih združujejo s poslušalci v čustveno-energetsko kolektivteto:

Recimo v Trbovljah smo bili prvič. Nam se je zgodila ena taka stvar, nepojmljiva. Mi smo prišle na oder, smo začele Radničko himno (ker je bil v Trbovljah prvi večji delavski upor na slovenskih tleh) in oni te pesmi zagotovo niso poznali – mogoče melodijo, ti, ki hodijo v cerkev. To je bil en koncert od prvega tona do zadnjega diha – dve uri smo dihali skupaj. To je bilo tisto: prideš in si eno. Tega ne moreš verjet. Na koncu, ko sem pogledala, je bil cel zbor objokan, oni so jokali. Vsi smo bili ganjeni, ker je to tako močno. To je, ko res začutiš El pueblo unido, če se poveže sto jedrskih central.

Teja

Po njihovem mnenju je tovrstna kolektiviteta, ki temelji na skupni zvočni izkušnji, eden najpomembnejših načinov za vzpodbujanje ljudi k družbeni kritiki in političnemu delovanju:

V Tolminu so rekli, hvala za to, da ste zapele, da je bilo slišat, da nismo sami, da so ta prizadevanja živa, da jim damo nek up v življenju, da dejansko vsi tako čutimo. Saj ni nič narobe s tem, da tako čutiš, da ne živiš dobro, da ti ni vseč družba tekmovalnosti, da ni nič narobe s tabo, če si želiš večjega poudarka na solidarnosti ali neki skupnosti, da se ti ne zdi dobro tako, kot živimo zdaj. Tako ti rečejo.

Majda

GLASBA, AFEKT, SPOMIN: KONTROVERZE ZVOČNE IZKUŠNJE

Kot že omenjeno, nastope Kombinata spremlja močen odziv občinstva, predvsem somatske narave, prek petja, ploskanja ali topotanja z nogami. Ne samo na koncertih, tudi na gverilskih nastopih se poslušalci odzivajo na podoben način. Pogosto pravijo, da ne morejo ustaviti joka kot odziva na močan čustveni vtis, ki ga občutijo tudi fizično, kot nenehno mravljinčenje na površini kože. Celó med *flashmobom*, omenjenim v prejšnjem poglavju, so nekateri naključni obiskovalci odkrito izražali svoje telesne odzive: »Kaj je to? Kako lepo, kar dlake mi gredo po pokonci.«¹³⁶ Po besedah članic Kombinata odzivi občinstva nihajo od enega nastopa do drugega, kar je predvsem odvisno od mesta in okolja izvedbe. Poudarjajo regionalne razlike kot enega izmed razlogov za različne odzive: »Ker je Slovenija zelo majhna, se mi zdi, da se ta mikroklima zelo hitro spreminja,« pravi Teja. »Npr. če ti prideš na Primorsko, nekam k morju, bo tu zagotovo ena druga izkušnja, kot če prideš v Tolmin.« Če ostane brez ustreznega odziva poslušalcev, lahko postane nastop celo neprijetna izkušnja za nastopajoče:

Ja. Samo enkrat se nam je zgodilo, ko smo pele v nekem mladinskem centru, da je bilo tistih, ki so se nam pridružili, zelo malo ... Mlado občinstvo nas ni čutilo in na koncu nastopa smo bile povsem izčrpane, kot da smo pele v prazno. Ni bilo prave reakcije.

Matoz 2009

136 Mirjam, kombinatke.si/2013/05/13/banke-rote-dance-s-kombinatovim-no-pasaran.

Zavedajo pa se, da tudi takrat, ko se zdi, da se občinstvo ne odziva na glasbo, to ne pomeni, da ni skupne afektivne izkušnje:

Recimo, vem, da je bil enkrat v Tolminu totalen šok, ker je publika izgledala mrtva, izgledala je čisto nemobilizirana, da tako rečem, sedeli so in tako, ko pa smo končali in se pomešali med ljudi spredaj, pa nenadoma zagledaš solzne oči ljudi, te grabijo za roke, stresajo, zahvala in to, izpričujejo cel kup čustev, ki so bila popolnoma zadržana med samim koncertom in vem, da je bil takrat to za nas popoln šok.

Majda

Tako za članice zbora kot za občinstvo nastopi funkcionirajo kot pomemben vir povezovanja osebnega in medosebnega.¹³⁷ Koncerti so zlasti zgovoren primer te posebne javne intimnosti, kjer je skupna zvočna izkušnja ventil za izražanje osebnih čustev kot primer kolektivne terapije. Kakor o enem od nastopov Kombinata razlaga Teja: »Koncerti so kot psihoterapija, ko se ti z glasbo odprejo ene hude zgodbe – v Knez Mihajlovi v Beogradu, ljudje so nas objemali, se pogovarjali med našim petjem.« Vendar pa medosebna narava glasbenega dogodka ne omogoči le izražanja potisnjenih čustev, temveč tudi specifično legitimizacijo čustvene kontinuitete z zgodovinsko preteklostjo (v tem primeru jugoslovanskim socializmom) in z njo povezanimi osebnimi izkušnjami. Skozi afektivne mehanizme so glasbeni dogodki lahko ventil za soočanje z ter »čiščenje« osebnih in družinskih izkušenj zgodovinskih dogodkov ter radikalnih družbenih sprememb. Tako pevci kot poslušalci, mobilizirani skozi zvočni afekt, sodelujejo v oblikovanju med-subjektivnega simboličnega okvira za deljenje kompleksnih izkušenj in čustev, povezanih s to preteklostjo. Verjamem, da si zasluži ta vidik reaktualizacije partizanskih pesmi kot zahteve za povrnitev osebnega in intimnega odnosa do preteklosti polno pozornost.

¹³⁷ Glasba, za katero so nasploh značilne medosebne interakcije, vključuje »uglaševanje« akcije in interakcije (glej Cross 2003).

Tovrsten »učinek« partizanskih pesmi prav tako opozarja na pomembno razmerje med glasbo, afektom in spominom in se dotika zelo občutljivega vprašanja komunikacije med afektom in čustvi v teoriji afekta. Ta je, kot zatrjuje Lauren Berlant, prepogosto preprosto mimetična in dobesedna, ker vidi prenos med afektom in čustvi kot performativen in ne kot odprte možnosti za vrsto posledic, vključno z »niti eno« (Berlant 2008:4).¹³⁸ V razmišljanju o odnosu zvočnega afekta in čustvene izkušnje se ne moremo izogniti vprašanju, kaj se zgodi, ko se afekt »nalepi« na zvočni objekt: določeni zvoki (kot je npr. sirena), pesmi ali instrumenti imajo svoje afektivno dejstvo, ki ustvarja določene realnosti. Čeprav ga stalno spremlja možnost razveljavitve in dekodiranja, je »nalepljivost« afekta vseeno pomembna za razmišljanje o potencialnih razmerjih med zvokom in spominom v primeru partizanskih pesmi. Upoštevač dejstvo, da skupna čustva ne pomenijo počutiti se enako kot ostali člani kolektivitete, Sara Ahmed predlaga, da so objekti čustev tisti, ki krožijo, in ne čustva sama (Ahmed 2004:11). V našem primeru je ta objekt pesem ali spomin na pesem, vendar se, kot rečeno, udeleženci glasbenega dogodka ne počutijo nujno enako. V tem »kroženju objektov« nekatere pesmi in z njimi povezana čustva akumulirajo značilnosti, ki se v njih

138 Čeprav se afekt in čustvo pogosto uporabljata kot sopomenki, teoretiki afekta, ki se sklicujejo na Massumiya, vztrajajo, da ta termina sledita različnim logikam in različnim zaporedjem: občutki so osebni in biografski, čustva so družbeno pogojena, medtem ko je afekt pred-oseben (Massumi 2002: 28 in 40). Tovrstni pogledi se naslanjajo na pomembno razlikovanje med afektivnostjo kot relacijskim stanjem določenega telesa, ki se kaže v občutkih (angl. *feelings*), čustvih (angl. *emotions*) in izkušnjah na eni strani, ter afektom kot močno silo na drugi strani, ki ga predlagata Deleuze in Guattari (Thompson 2013: 159). Čustva se torej nahajajo na strani subjektivne afirmacije, kot subjektivna izkušnja afekta (Schrimshaw 2013: 31). Na drugi strani številni raziskovalci kritizirajo jasno konceptualno razlikovanje med afektom in čustvom, ki ga ponujata Grossberg in Massumi. Poudarek na subjektivni dimenziji čustev lahko spodkopava njihovo veljavnost kot objekta materialne poizvedbe. Za kritike tovrstni pristopi pravzaprav pritrjujejo lažni dihotomiji med zavestnim in označujočim, čustvenim in razumskim ter nezavednim in afektivnim (proces intenzitete, ki ni povezan s označevanjem) na eni strani, ter umom in telesom ali snovjo na drugi strani (Leys 2011: 450). Sianne Ngai zagovarja stališče, da ima takšno ločevanje dejansko metodološke korenine in izhaja iz metodologije psihoanalize (Ngai 2005: 25). Za Saro Ahmed je razlikovanje med čutenjem (angl. *sensation*) in čustvom (angl. *emotion*) izključno analitske narave (Ahmed 2004: 6). Na splošno se dihotomija med subjektom in objektom pojavi kot bistveno vprašanje v teoretičnih razpravah, ki se ukvarjajo tako z afektom kot s čustvi.

nahajajo – kot pravi avtorica – »v obliki afektivnih vrednot« (ibid.). Če izhajamo iz tega pristopa, so pri analizi partizanskih pesmi spomini na pretekle zvočne izkušnje (na primer poslušanja teh pesmi po radiju ali petja v zboru v otroštvu) in z njimi povezana čustva prepleteni z izkušnjo zvočnega afekta in zvočnega okolja, ki se oblikuje v trenutku izvajanja/poslušanja, kar privede do omenjene izkustvene zmešnjave. V takem primeru ni mogoče ločiti zvočne dimenzije glasbe kot estetskega objekta od njene subjektivne izkušnje. Z drugimi besedami, zvočno izkušnjo oblikujejo konteksti preteklih stikov s partizanskimi pesmimi, kar vsekakor vpliva na način doživljanja te glasbe (v tem primeru v izvedbi Kombinata).

Kaj pa, ko gre za poslušalce, ki se s partizanskimi pesmimi prvič srečajo na koncertih Kombinata – je podoba teh zvokov v njihovem primeru že vnaprej oblikovana s kulturnim spominom na to zgodovinsko obdobje? Kot ugotavlja Ian Cross, je glasba ozko povezana s kontekstom, v katerem se doživlja in ki omogoča, da se oblikuje pomen, čeprav je ta pomen spremenljiv in prestavljiv (Cross 2003). To omogoča spominjanje na nekatere zvoke v določenih kodih ter intersubjektivno percepcijo nekaterih glasbenih del. Z drugimi besedami, prek svoje zmožnosti, da sprejemajo (afekt) in delujejo kot afektivni posredovalci, partizanske pesmi prevajajo individualna čustva v oblike družbene povezanosti, ne glede na to, kako različno jih interpretirajo posamezni udeleženci v glasbenem dogodku. Tovrstna izkustvena zmešnjava potrjuje, da je povezava med spominom, zvokom in afektom izjemno ploden okvir za razmišljanje o političnosti partizanskih pesmi. Povezava med čustvom in afektom prek koncepta spomina¹³⁹ lahko pomaga razumeti možne modalitete zvočnih izkušenj partizanskih pesmi, ki proizvajajo nenačrtovane učinke ter spodbujajo k razmisleku o njihovih potencialnostih.

139 Ta okvir lahko poleg tega pomembno prispeva k obstoječim razpravam o tem, kje povleči ločnico med afektom na eni ter čustvom in občutkom na drugi strani, ter kako jih med seboj razlikovati. Sara Ahmed uporablja prav spomin za razlago tega, da gre pri čustvih tako za objekte, ki jih čustva oblikujejo, kot za to, da se čustva oblikujejo v stiku z objekti: spomin na nekaj lahko sproži čustvo, torej je čustvo izoblikovano v procesu spominjanja (Ahmed 2004: 7).

IV ANTI-SENTIMENTALIZEM IN »NOVA ISKRENOST«

V realnih časih smo potrebovali nadrealiste [oddajo Top lista nadrealista]; v današnjih nadrealnih časih pa potrebujemo realnost.

Dragan Marinković – Maca, igralec iz Sarajeva

»NOVA ISKRENOST«

»Nismo nostalgične, pojemo z vero v vrednote, kot so solidarnost, zvestoba ideji, srčnost in pogum,« je napisano na spletni strani Kombinata v jasnem poskusu odvratanja od tega, da bi njihova dejanja razumeli kot izraz post-socialistične nostalgije.¹⁴⁰ Ta izjava, ki se implicitno sklicuje na diskurze (jugo) nostalgije, služi tudi kot distanciranje članic od iracionalne sentimentalnosti, melanholije, pasivnosti ter komercialnega izkoriščanja glasbene zapuščine NOB in zgodovinske preteklosti socializma na splošno. V drugem delu izjave, ki poudarja predanost vrednotam in idejam, gre za poudarek na moralni valenci repertoarja, ki ga izvajajo. Članice poskušajo oblikovati in delovati v novem okviru, ki – za razliko od obstoječih nostalgičnih ali ironičnih – promovira »resno« sklicevanje na glasbeno zapuščino NOB. Med nostalgijo na eni strani ter cinizmom in ironijo na drugi strani (kot potencialnima mehanizmoma

upora) se članice Kombinata odločijo za tretjo možnost, t. i. pristop »nove iskrenosti«. Vrnitev »iskrenosti« – kot antiteze (predvsem) ironiji – ni izključno postjugoslovanski fenomen. V zadnjem desetletju je prisoten določen premik oz. obračanje k iskrenosti, avtentičnosti in resnici na globalni ravni.¹⁴¹ Čeprav ima to ponovno obujanje iskrenosti različne pomene v različnih kontekstih, običajno naznanja poskus kritike političnega cinizma, ki prevladuje v postmodernej kulturi. Wampole zatrjuje, da so gibanja nove iskrenosti v umetnosti klila od 80. let prejšnjega stoletja dalje in se umestila kot odgovori na postmodernej cinizem, nepristranskost in dekonstrukcijo.¹⁴² V svojem članku o novi iskrenosti v brazilski popularni glasbi Frederick Moehn razpravlja o delu Jessa Thorna¹⁴³ »Manifest za novo iskrenost« (*A Manifesto for the New Sincerity*, 2006), ki trend obračanja k iskrenosti vidi kot »zavrnitev tega, kar smo imenovali 'stara ironija' [angl. *Old Irony*], ki je imela kulturno prevlado ali je bila dominantna v zadnjih petnajstih letih« (Moehn 2014: 239). Problem je v tem, da se je ironija izkazala za neuresničljiv način življenja: »Ironija je najboljši način samoobrambe, ker osebi omogoča izmikavanje odgovornosti za svoje izbire, tako estetske kot na splošno« (Wampole 2012). Moehn in Wampole zavrnitev ironije vidita tudi kot poziv k moralnemu dejanju: odmiikanje od ironije pomeni povedati, kar misliš, in vključuje resnost ter neposrednost v izrazu, navkljub mogočim tveganjem. Ker je ironija »govorjenje tistega, kar je nasprotno temu, kar je mišljeno« (Colebrook 2003: 5), ne more proizvesti katarze ali biti zdravilna ter terapevtska v družbenem okolju niti za umetnike niti za občinstvo.¹⁴⁴

141 Za več o tem glej Fillitz in Saris 2013.

142 Akademska razprava o novi iskrenosti se je v največji meri odvijala v filmu in literaturi (za več o tem glej Moehn 2014: 240).

143 Voditelj oddaje »Zvoki mlade Amerike« (*The Sound of Young America*) na državnem radiu *Radio International*.

144 To je v skladu z Godwinovo utopično vizijo družbe, v kateri bi »svet naredili izpoveden [angl. *confessional*] s tem, ko bi povedali, kar mislimo, in mislili, kar povemo«, ne glede na družbene in politične posledice (Godwin v Sinanan in Milnes 2010: 6).

Pri obravnavanju tendenc mobilizacije iskrenosti v primeru Kombinata se sklicujem na koncept »nove iskrenosti« Alexeija Yurchaka kot strategije obračanja k socialistični preteklosti, ki je usmerjen proti sentimentalnosti in promovira socialistične vrednote ter ideje na »proaktiven način« (glej Yurchak 2010). V svoji študiji o novi iskrenosti v post-sovjetski Rusiji Yurchak poudarja, da se je nova iskrenost začela v ZDA istočasno kot v Rusiji, toda kot odziv na različne dogodke (družbene transformacije na začetku stoletja v Rusiji, dogodki 9. septembra 2001 v Ameriki), kar kaže na njen globalni pomen (ibid.). V postsocialističnih družbah, kot je Rusija, nova iskrenost (rus. *novaia iskrenost*) deluje hkrati kot umetniški pristop in kot karakteristika življenja določenega socialističnega časa, na katerega se umetniška dela nanašajo (Yurchak 2008: 257). Kot zapiše Yurchak, se umetniki (vključno z glasbeniki), še posebej mlajše generacije, v svojih delih sklicujejo na socialistične teme in estetiko (literatura, filmi, razstave, festivali). V nasprotju z umetniki poznih 80. in 90. let prejšnjega stoletja, katerih estetika je bila polna ironije in cinizma, se ti obračajo k utopičnim dimenzijam in iskrenosti ter k prevladujočim estetskim oblikam tega časa.¹⁴⁵ Svoje aktivnosti opisujejo kot reakcijo na anti-idealizem in pragmatizem novih ideologij, ki temeljijo na »popolni kalkulaciji« (ibid.: 265). Prav tako se je v drugih postsocialističnih družbah obujanje kategorije iskrenosti pojavilo kot odgovor na krizo avtentičnosti in vrednot, ki jo je povzročil postsocializem.¹⁴⁶

Vrnitev k iskrenosti v času globalnega neoliberalnega kapitalizma vključuje različne strategije, med njimi tudi ponovno oživljanje koncepta avtentičnosti.¹⁴⁷

145 Nova iskrenost se je najprej pojavila v literaturi in poeziji kot odpor proti t. i. »postmoderni absurdnosti«. V ruskem kontekstu nova iskrenost ne izključuje popolnoma ironije, ampak se nanaša na določeno vrsto tople in razumevajoče ironije (Yurchak 2008: 258).

146 Kot na primeru Madžarske piše Maya Nadkarni (2007: 615).

147 Po mnenju Kerry Sinanan in Tima Milnesa sta se koncepta avtentičnosti in iskrenosti skupaj pojavila v romantizmu – avtentičnost kot stanje in iskrenost kot praksa, oba pojma tesno povezana s pojmom resnice (Sinanan in Milnes 2010: 4; Fillitz in Saris 2013: 20).

Prav tako se zdi klic po avtentičnosti, ki je zaznamoval konec 20. in začetek 21. stoletja, posledica družbenega pomena in rastoče ideološke pomembnosti resnice in njene navezanosti na vrednote, kot so iskrenost, pristnost, naravnost in čistost (Yurchak 2013: 8). Vrnitev k avtentičnosti oživilja tudi pomembnost izkušnje »realnega«, ki je interpretirano kot »resničen izraz čustev in idej« (Fillitz in Saris 2013: 9).¹⁴⁸ Spoprijemanje z avtentičnostjo pa vsekakor ni enostransko, ampak zelo kompleksno in večpomensko. Kot inherentno paradoksen in z različnimi pomeni močno obremenjen koncept (Sinanan in Milnes 2010: 17) je imela avtentičnost vedno močan političen in manipulativen značaj (Muršič 2013: 58), še posebej v času političnih in družbenih transformacij.¹⁴⁹

V primeru Kombinata so strategije nove iskrenosti v reaktualizacijah socialistične preteklosti povezane s sklicevanjem na NOB kot na »realno« in »avtentično« izkušnjo upora na eni strani ter z etičnimi in moralnimi diskurzi na drugi strani.¹⁵⁰ Avtentičnost se kaže kot najbolj učinkovit koncept v poudarjanju simboličnih vrednot partizanskih pesmi, predvsem njihove inherentne moralnosti. Zahteva po avtentičnosti je v primeru Kombinata pravzaprav proces »ponovne potrditve verodostojnosti« – povrnitev izgubljenega ideološkega potenciala partizanskih pesmi, ki vključuje tudi boj za pomen in moralno valenco te zapuščine. V svojih nastopih članice Kombinata trdijo, da opozarjajo na univerzalne vrednote, na estetski in mobilizacijski potencial partizanskih pesmi: »Svoboda in poštenost odmevata iz pesmi« (Bojana). Članice zbora partizanski boj uporabljajo kot simbol moralnosti, človečnosti

148 Thomas Fillitz in Jamie Saris zatrjujeta, da so lahko posledice prevladujočih razumevanj kategorij avtentičnega in neavtentičnega ter zamisli in vrednot, povezanih s tem, »tako kontradiktorne kot tudi produktivne« (Fillitz in Saris 2013: 5).

149 V potrošniških družbah globalnega neoliberalnega kapitalizma je avtentičnost poblagovljena in uporabljena za prodajo določenih vrst hrane, dobrin, artefaktov in tudi določenih vrst izkušnje (Fillitz in Saris 2013: 1).

150 Zahteva po avtentičnosti prevladuje pri moralnih problemih, ki zadevajo »ponaredbo in resnicoljubnost, dobro in zlo, pravilno in napačno« (Fillitz in Saris 2013: 18).

in osebnega poguma v uporabi proti okupatorju, in sicer kot popolnoma nasproten sedanjem trenutku vseprisotne apatije, nemoralnosti, konformizma in sebičnosti:¹⁵¹

Razlog, da smo začele peti pesmi upora, je pravzaprav zelo preprost: to so pesmi, ki prenašajo vrednote (solidarnost, prijateljstvo, pogum, svobodo, empatijo). Poudarjamo, da tudi v trenutku, ko ljudje vedno bolj mislijo, da ne morejo storiti ničesar, niti se pritožiti, je to še vedno mogoče narediti.

Teja

Kot pokažeta Tanja Petrović in Larisa Kurtović, lahko težnjo po iskrenosti ter zavrnitev nostalgije in ironije beremo kot željo po manj ideološko obremenjenem pristopu, ki bi zagotovil bolj iskren in sprejemljiv okvir sklicevanja na socialistično preteklost (Petrović 2010; Kurtović 2011). V času po razpadu Jugoslavije je ironija namreč služila kot retorično orodje, etična drža, bralna praksa, oblika komunikacije (Nadkarni 2007: 612) in ventil za neizmerne družbene napetosti, delovala pa je tudi kot najpogostejša strategija v sklicevanju na preteklost. Še posebej v 90. letih prejšnjega stoletja je bila ironija – kot strategija za preživetje in ohranjanje normalnosti v postjugoslovanskih realnostih – primaren način soočanja z vsakdanjim življenjem med vojno in krizo. Menim, da moramo pri premišljevanju o anti-nostalgicnem, anti-ironičnem in anti-sentimentalnem pristopu Kombinata spoštovati »željo po avtentičnosti«, ne le kot iskanje »stabilnosti« in kontinuitete v času družbenih prelomov in krize, ampak tudi kot iskanje alternative trenutni družbeni realnosti. Kot trdi Tanja Petrović, sta zavračanje nostalgije in ironije strategiji odpiranja prostora za aktivno držo in izraz solidarnosti ter predstavljata potencial za upor (Petrović 2011: 326).

151 Humanizem, morala in človečnost so močno poudarjeni v uradnih in znanstvenih narativih v času socializma kot najpomembnejše značilnosti umetniške produkcije NOB: »S svojo močjo in s svojim obćim človeškim humanizmom ga je stresla do te mere, da je postala vsebina življenja samega« (Ćubelić 1960: 279).

»NOVA ISKRENOST« V GLASBI

Poudarek na iskrenosti in avtentičnosti je razviden tudi v strategijah reaktualizacije pesmi, pri estetiki in stilu, v aranžmajih in okoljih izvajanja. Kombinatski koncert se kaže kot izredno pomemben medij v proizvodnji znanja o glasbeni zapuščini NOB. V delu njihove spletne strani, posvečenem repertoarju, Kombinatski koncert ponuja genealogijo vsake pesmi, ki jo izvaja. Najpomembnejšo vlogo med nastopom ima Maksimilijana Ipavec, članica zbora, ki vsako pesem najavi in priskrbi občinstvu razlago avtorjev pesmi, njeno »izvorno« izvedbeno okolje in vse potrebne podatke:

Koncert ženskega pevskega zbora Kombinatski koncert je učna ura uporniških pesmi – tistih, ki so zaznamovale najodmevnejše zgodovinske dogodke, saj med pesmimi pojasnijo okoliščine, v katerih so nastale. Verjetno je res, da smo se nekaterih pesmi naposlušali že v prejšnjem, socialističnem režimu, vendar se pesmi upora – tudi po zaslugi zbora Kombinatski koncert – spet vračajo v javnost.

Matoz 2008

Nastopi Kombinatskega koncerta so tako oblikovani kot svojevrstna »učna ura« za mlajše občinstvo, ki ni seznanjeno z večjim delom njihovega repertoarja. Kot pravi Sonja, je članicam pomembno, »da nagovorimo mlajšo publiko, in smo rekle, da je fino, da [...] spozna te pesmi, starejše, iz časa zgodovine«. Delu občinstva, ki je že seznanjeno s partizanskimi pesmimi, prav tako ponujajo vrnitev tega repertoarja v novi luči, oživljajo pozabljeno znanje ter prispevajo k njegovemu novemu razumevanju. Kot se je izrazila ena od obiskovalk na spletni strani YouTube: »Hvala tudi za to pesem. Že dolgo sem jo iskala po YouTube. Našla sem le *Prečuden cvet* v izvedbi Tržaškega

partizanskega pevskega zbora. Le zakaj je na YouTube tako malo partizanskih pesmi?»¹⁵²

Sklicevanje na avtentičnost je razvidno tudi iz neke vrste »realističnega« pristopa: po mnenju članic morajo prostor, čas in situacija nastajanja pesmi, ki jih izvajajo (boj, upor, vojna, stavke, revolucija), ter kombinacija teh vidikov odsevati ne samo »iskrene vsebine«, ampak tudi »avtentični kontekst«. Spoprijemanje z realizmom skozi vztrajanje na »avtentičnem uporu«, ki ga izražajo partizanske pesmi, je opazno tudi v pristopih Kombinata h glasbenemu gradivu. Zbor izvaja pesmi brez kakršnihkoli intervencij na ravni besedila, melodije in stila izvedbe (razen določenih inovacij v aranžmajih in orkestrski spremljavi):

Kombinatke ostajajo zveste osnovam, ki ohranjajo uporniški naboj njihovih pesmi. Zbor pod vodstvom Mateje Mavri namreč dopolnjuje instrumentalna zasedba, ki pa praviloma bistveno ne posega v same skladbe [...] so zaslužni, da skladbe zvenijo bolj polno, a še vseeno ohranjajo aranžma, ki ne »kompromitira« slovesa uporniške pesmi.

Crnović 2013

Članice, odgovorne za oblikovanje repertoarja, poskušajo slediti »izvirniku« brez kakršnegakoli spreminjanja, razen v primerih posredovanja jasnih sporočil, kot v prej omenjeni pesmi *Bratje, le k soncu, svobodi*, ki je bila prirejena in preimenovana v *Sestre, le k soncu, svobodi*. Pri opredeljevanju svojih nastopov v smislu apropiacije so precej previdne, saj to lahko zadeva poseg v pesem, kar vidijo kot ponarejanje. Za njih je namreč poseg v vsebino pesmi enak spreminjanju »zgodovinskih dejstev«. Vztrajanje na tem pristopu je rezultat razumevanja partizanskih pesmi kot »zvočnih objektov«, ki so podedovani

¹⁵² www.youtube.com/all_comments?v=a5MLtW_0_Ms&threaded=1 (komentar, uporabniško ime: »Majarein«)

od naših prednikov in ki bi morali biti ohranjeni takšni, kot so: »Mislijo, da tradicija pomeni nekaj, neki etnološki prežitek, nekaj, kar je prišlo od babic in mora ostati tako, kot je bilo« (Živa). Kombinat v svoj repertoar ne uvršča različnih partizanskih pesmi, ki so nastale po drugi svetovni vojni, ampak se drži verzij, ki so bile zapisane v partizanskih pesmaricah. Ravnajo se po načelih realizma (tako blizu »originalu«, kot je le mogoče) in se izogibajo eksperimentiranju.

Za članice zbora je glavni potencial pesmi, ki jih izvajajo, v iskrenosti besedil in nedvoumni naravi sporočil, saj jih vidijo kot »nosilce resnice«. Večina teh pesmi tematizira utopično in transcendentno prihodnost in realnost, ki na določen način presega »tukaj in zdaj«. Po drugi strani pa so to politične pesmi z jasnim sporočilom, ki ga zaznamuje ideološka in tematska jasnost, kar je razvidno tudi v jasnih frazah in njihovih številnih ponavljanjih ter v recitativnem in poudarjenem ritmu. Po njihovem mnenju pesmi ne vsebujejo nobene dvoumnosti, kar posledično zmanjša možnosti za različne interpretacije njihovih sporočil.

Pristop Kombinata k reaktualizaciji partizanskih pesmi nas spodbuja k razmišljanju o diskurzu avtentikacije kot strategije, s katero avtor izrazi svojo lastno resnicoljubnost ter resnično situacijo (manjkajočih) drugih in njihove kulture, ki ga je v svojem eseju o popularni glasbi obravnaval Allan Moore (2002: 209). Njihov cilj je ohranitev in reaktualizacija »avtentične« simbolične moči partizanskih pesmi kot »iskrenega pričevanja upora«. Čeprav se jasno distancirajo od apropiacije tega repertoarja s strani uradne kulturne politike po drugi svetovni vojni, za njih inherenten potencial te glasbe ostaja nedotaknjen in moralno brezmadežen, tudi v primeru takšnih reappropriacij. Menijo, da izvirnega namena in vrednot ne morejo kontaminirati niti uradne ideologije, sistem ali politiki, in sicer niti v času socializma niti danes – nihče ne more kolonizirati njihovega inherentno političnega, moralnega in angažiranega bistva:

In za vse te pesmi, ki jih prepevamo, tudi drži ena stvar: te pesmi niso bile od nikogar naročene. Te pesmi niso bile režimske. Mogoče si je katero za krajši čas kdaj prilastila kakšna oblast, ampak te pesmi so rojene svobodne in zaradi tega se ne pustijo ujeti. In v tem je njihova zelo, zelo velika moč.

Teja

Na isti način Alexei Yurchak opisuje delo ruskih umetnikov, ki trdijo, da je določeno bistvo idealistične estetike ostalo svobodno, iskreno in pozitivno, navkljub državnemu nadzoru umetnosti v času ZSSR (Yurchak 2008: 274). Oba primera si delita isto vizijo – ločiti »notranjo« politično kvaliteto in politično jedro socialistične umetnosti od konkretnih političnih agend in režimov. Umetnost želita osvoboditi politične manipulacije in jo vrniti k njenemu »izvirnemu političnemu potencialu, ki temelji na iskrenosti in idealizmu« (ibid.: 276). Kljub temu pri Kombinat¹⁵³ to velja le v primeru, ko se sklicujejo na »domač« repertoar, medtem ko je »mednarodni« deležen drugačne obravnave.¹⁵³

Lahko se vprašamo, ali gre v odnosu Kombinata do določenih zgodovinskih izkušenj in njihovih zvočnih značilnosti za realizem ali za romantizem. Morda za oboje, če se obrnemo na kompleksno povezavo med avtentičnim in romantičnim pristopom, kar Kerry Sinanan in Tim Milnes zaznata kot znamenje hipokrizije v poznem neoliberalnem kapitalizmu (Sinanan in Milnes 2010: 13). Zvesta predanost »ohranjanju« partizanskih pesmi kot zgodovinskih artefaktov kaže predanost ideji »nove iskrenosti«, po drugi strani pa razkriva določeno negotovost pri zavzemanju bolj proaktivnega in inovativnega pristopa v strategijah njihove reaktualizacije. Razlog za sledenje »originalom« lahko tiči v pomanjkanju profesionalnega glasbenega znanja. Kot pravi Teja:

153 Posledice takšnih stališč v specifičnih postjugoslovanskih kontekstih bom obravnavala v nadaljevanju tega poglavja.

Ne upamo si več kot toliko improvizirati, zato ker pač mi nismo profesionalke, kar se tiče glasbenega. Že to, kar delajo Lezborovke,¹⁵⁴ da samo z aranžmajem spremenijo komad, je super. To, da mu ne zamenjaš ničesar razen npr. zaporedja kitic, ali pa iz molovske glasbe narediš durovsko ali mu zamenjaš ritem – to bi bilo značilno.

Glede tega se mnenja članic razhajajo: za nekatere je glavni pogoj za prenašanje avtentičnega političnega potenciala teh pesmi prav poudarek na »čimbolj izvirnem« izvajanju, za druge pa to pomeni omejitev pri reaktualizaciji in mobilizaciji teh pesmi za današnji čas:

[J]az mislim, da bi se mi mirno lahko odločile in izvajale pesmi, bodisi en kos pesmi, v izvirni obliki, in potem vseeno dodale eno noto svojega časa. Ker jaz mislim, da šele ko pesem predelaš, tako da daš noter vse te momente tvoje sedanjosti, dejansko poveš, zakaj si sploh to pesem izbral ... Nismo bile dovolj drzne, da bi na bolj provokativen ali pa na bolj izostren način vse te misli in te refleksije prelile v glasbeno delovanje.

Živa

To je razvidno tudi iz dejstva, da ima Kombinat v svojem repertoarju zelo malo avtorskih del, čeprav je zanimanje različnih avtorjev, da bi zbor prepeval njihove pesmi, precej velik. Druga avtorska pesem članice (poleg avtorske *Pesmi upora* Ksenije Jus) je »čakala« več kot štiri leta, da bi postala del repertoarja: »Polona je napisala eno čudovito pesem, *Svoboda*,« pravi Majda, »in že dolgo čakamo na upesnitev. Jaz bi to rada zapela, zato ker se mi zdi taka zelo močna, besedilno močna.«

154 V drugem poglavju omenjeni samoorganizirani zbor iz Zagreba, Le-zbor.

ANTI-SENTIMENTALIZEM

»Mislim, da je nostalgija taka zelo nevarna droga,« je Živa odgovorila na moje vprašanje o nenehnem kritiziranju, ki obsoja Kombinat za izkoriščanje nostalgije, in izrekla predanost drži proti nostalgiji. S tem je tudi pokazala, da imajo članice zbora različne in včasih celo konfliktne poglede na pristop, ki je usmerjen proti nostalgiji in ironiji. Nekatere članice se ne obremenjujejo z nostalgijo ali nimajo težav pri opredeljevanju aktivnosti pevskega zbora skozi prizmo postsocialistične nostalgije:

Določeni komadi iz tega nostalgičnega obdobja, jaz bi jih pela še naprej, meni so všeč. Jaz se s tem ne ukvarjam, tudi nimam problemov s tem, kdo je naša publika, če so to starejši, kaj bi bilo s tem narobe ... ne čutim zadrege, ko od nas zahtevajo npr. Na juriš, ne čutim zadrege, ki jo zaznam med nekaterimi. OK, je ne pojemo ... enostavno ne čutim zadrege.

Majda

Še več, nekatere od članic so mi v naših pogovorih odkrito izražale svoje nostalgичne občutke v zvezi s pesmi, ki jih prepevajo: »Večino pesmi imam rada, ker sem jih pela v otroštvu in še vedno jih rada pojem kot spominjanje na ta čas,« takšne občutke na primer artikulira Jelka. Čeprav se raje izogibajo govora o tem, večini članic prepevanje partizanskih pesmi omogoča ohranjanje njihovih družinskih zgodovin »živih« in na ta način neke vrste nadaljevanje družinske tradicije. Kot pravi Sonja, je »marsikatera članica zaradi teh pesmi pristopila k zboru, ker je pač povezana s temi pesmimi preko družine«. V anketi, ki sem jo izvedla med članicami, je bilo kot razlog vstopanja v zbor najbolj pogosto navedeno ohranjanje spomina na dedke in babice, aktivno sodelujoče v NOB. Prav tako je večina članic te pesmi pela v družini in pred-

stavljajo zlasti pomembno povezavo z njihovo mladostjo, z osebnimi ter družinskimi spomini. Ne glede na to se nostalgичni občutki, povezani z njimi, zagotovo razlikujejo od primera do primera; še več, pogosto se je odnos članic postopoma spreminjal kot rezultat skupnega glasbenega delovanja ter izmenjave različnih stališč. Nekatere pevke, ki so se sprva pridružile zboru, da bi prepevale pesmi iz svojega otroštva ali družine, so sčasoma preoblikovale svoje razumevanje te glasbe ter odkrile nove načine njenega pojmovanja iz različnih perspektiv. V začetku niso imele določenega stališča glede nostalgije, pozneje pa so tudi same začele podpirati anti-nostalgичni pristop. Enako se je dogajalo z držo proti ironiji: pevke so gotovo sčasoma spreminjale svoja stališča do repertoarja. Z nekajletnim prepevanjem teh pesmi so šle skozi različne faze, od nostalgичne prek ironične in potem do bolj iskrenega pristopa, včasih pa so šle skozi obraten proces.

Kljub tem večplastnim in dinamičnim transformacijam v pojmovanjih repertoarja, ki ga izvajajo, je za večino članic nostalgija sporna točka v proaktivnem in angažiranem promoviranju partizanske zapuščine. Za njih nostalgija onesnažuje politični potencial partizanskih pesmi. »Je bilo že tako, da nam je Mateja dala za pet *Počiva jezero v tihoti*, in smo se uprle,« opisuje takšen primer Bojana. »Smo rekly, ni to komad za nas – ni niti uporniški, je žalostinka iz druge svetovne vojne, v kateri se omenjajo partizani. In potem je nismo pele.« Po mnenju večine članic povezovanje aktivnosti zbora z nostalgijo nasprotuje njihovem dejanskemu cilju, ki je usmerjen izključno k delovanju v aktualnem družbenem trenutku in prizadevanju za družbene spremembe:

Saj nismo jugonostalgичne. Mi v bistvu vedno poudarjamo, da so te pesmi aktualne zdaj, in izbiramo te, ki so aktualne zdaj. Ne pojemo mi režimskih komadov pa teh, ki so napisani po vojni, pa »šubi dubi«. Ampak ljudem je vsajena ta koda, da se je to pelo v naši mladosti na proslavah, in to je to. Pa ne razmišljajo, o čem komadi govorijo – pravzaprav pa ne ločijo. Sam jaz sem tista radikalnejša struja Kombinata,

ki se zavzema, da bi razširili pojem pesmi upora in publiko tudi malo vzgajili v tej smeri, če nam že je iz roke.

Bojana

Kakor sem prikazala že v uvodu, prevladujoči akademski in javni diskurzi pogosto zavračajo jugonostalgijo kot zgodovinsko pomanjkljivo, kot neke vrste »neavtentičen« in romantiziran kulturni izraz. Takšni pristopi dojemajo nostalgijo kot popolnoma ločeno od kakršnihkoli materialnih in zgodovinskih označevalcev (Debeljak 2004), kot prakso, ki preobrazi »realno« zgodovino v razvedrilo in zgolj spektakel.¹⁵⁵ To je razvidno tudi iz Živinih besed:

Če pa ti greš sem iz ene nostalgije ali pa zato, ker si v življenju hotela pet, pa nisi imela kaj, pa ker te to spominja na tvojo babico, saj je prav. Samo tak zbor, ki poje samo iz spoštovanja do svojih babic, to zame ni aktivističen zbor in z aktivizmom nima veze.

V iskanju iskrenosti, resnice in avtentične izkušnje skozi petje članice Kombinata ne oblikujejo svoje strategije samo kot odgovora na prevladujoče diskurze o nostalgiji, ampak prav tako ponotranjajo totalitarno paradigmo o socialistični Jugoslaviji in o njenem režimu kot neavtentičnem.¹⁵⁶ To jih neizogibno pahne v delovanje znotraj precej izključujočih dihotomij med avtentično in neavtentično zgodovinsko izkušnjo ter med njeno avtentično in neavtentično zvočno reprezentacijo. Kot že omenjeno, članice Kombinata dojemajo nekatere pesmi kot bolj primerne za izražanje »avtentičnosti« izkušnje upora. Trdijo, da so izkušnje druge svetovne vojne, predstavljene v pesmih, resničen izraz določenih zgodovinskih trenutkov, medtem ko istih pesmi, reinterpretiranih v socialističnem obdobju, ne dojemajo kot enakovrednih.

¹⁵⁵ Kot je razpravljala Zala Volčič (2007: 27).

¹⁵⁶ Maya Nadkarni piše, da so državljani vzhodnega bloka dojemali sovjetski režim kot neavtentičen in nenaraven (Nadkarni 2007: 611).

Te težnje se kažejo v politikah repertoarja. Kljub temu, da pesmi dojemajo kot »zvočne objekte«, ki presegajo zgodovinske kontekste, Kombinat sledi strategiji izvajanja pesmi samo iz časa NOB (1941–1945). To jim po njihovem mnenju omogoča simbolično razlikovanje med »zgodnjimi« originalnimi deli in njihovimi kasnejšimi reappropriacijami v času Jugoslavije, ko so bili »ideali« nadomeščeni z državno politiko in kultom osebnosti.¹⁵⁷

Od 1950 do 1990 enostavno nisem našla ene take pesmi, da bi tako [spontano] nastala. Ena taka, ki je v bistvu reinterpretacija, kar tudi povemo, je Bandiera Rossa. Je pač analogija s pankom, ki je tudi v Sloveniji imel precej tak uporniški pomen ... Pankrti in Bandiera Rossa je bil sarkazem. In ja, njihov upor je bil v enem kontekstu. Če bi mi začele peti, to bi bil čisto en drug kontekst kot takrat.

Teja

Kot sem že opozorila, se pri reaktualizaciji partizanskih pesmi zavzemajo za »realističen« odnos do zgodovinskih dejstev in se odločajo za izvajanje partizanske (glasbene) zapuščine, »očiščene« od politične prtljage kasnejših obdobij. Način, na katerega je bila pesem ustvarjena, je glavni kriterij pri njenem izboru – sprejete so samo tiste pesmi, ki so bile »spontano rojene« kot svojevrsten glasbeni odgovor na družbene okoliščine. »Nam je ključno, kako se je neka pesem rodila, da je vzniknila kakor en krik v človeku [...] da je rojena spontano, kot reakcija na družbene razmere,« poudarja Teja.

Medtem ko so pesmi, nastale med drugo svetovno vojno, dojete kot tiste, ki imajo najvišji potencial prenašanja resnice, se tiste iz časa jugoslovanskega po-vojnega socializma zaradi vpliva s strani države vsiljenih politik obravnavajo

¹⁵⁷ Osupljivo je, da so te strategije, kot je raziskal Yurchak, iste kot pristopi, ki so jih ubrali ruski umetniki, ki zahtevajo povratek le zgodnjih del socialističnega realizma (20. in zgodnjih 30. let 20. stoletja) kot iskrenega etičnega poslanstva sovjetskega idealizma ali »druge« ruske avantgarde (Yurchak 2008: 273).

kot neavtentične. Zaradi tega so pesmi, napisane na zahtevo posameznih uradnikov ali komunistične partije, absolutno nesprejemljive. Tako je bilo tudi pri pesmi *Ogenj, jeklo, upanje*, ki ni vključena v repertoar, ker je bila napisana za enega od partijskih kongresov ZSMS: »Je bila naročena, ni nastala kakor en krik ali reakcija na točno določene družbene razmere« (Teja).

Po mnenju članic samo »spontano nastale pesmi« povzročajo močno čustveno navezavo, ki lahko omogoči akterjem spremembo njihovega odnosa do sveta in odpre prostor za delovanje. To je osrednji razlog, da pesmi, ustvarjene v času socializma, niso dojete kot »resničen, avtentičen izraz upora«, ampak kot del formalizacije ideje upora skozi institucionalno agendo systemske manipulacije teh tem. Prav tako menijo, da je kolonizacija teh vsebin s strani uradnikov in njihova ogromna prisotnost v javni sferi povzročila oddaljevanje ljudi od tega repertoarja:

Seveda, zato jih ljudje niso več peli. Zato nam ljudje, ki so stari tam 50–60 let, rečejo: jaz ne morem verjeti, da sem prišel na koncert vašega zbora, če bi mi nekdo rekel to dvajset let nazaj, bi rekel, da me tja ne spravijo niti mrtvo pijanega. Te pesmi so izpadale iz ušes, na živce so mi šle. Ničesar mi niso povedale, vse so mi kičaste, jalove, brez izraza. Zdaj te pesmi govorijo moje besede. Sam družbeni kontekst se je spremenil, pesmi se niso.

Teja

Članice Kombinata torej verjamejo, da so bile pesmi, napisane po drugi svetovni vojni, »kontaminirane« s strani uradne ideologije in zato ne premorejo premisleka »resničnosti« in »avtentične izkušnje«. Čutijo potrebo po distanciranju od državne ideologije jugoslovanskega socializma in »uradne umetnosti« tistega časa. Pa je to resnično mogoče?

V PARTIZANSKE PESMI KOT PESMI UPORA

V Sloveniji so pesmi upora skoraj sopomenka za glasbeno produkcijo druge svetovne vojne. Kot že predstavljeno, to vključuje razumevanje partizanskega gibanja kot najvišjega moralnega dejanja in najpomembnejšega trenutka v zgodovini upora na Slovenskem. Politične okoliščine, še posebej razdelitev Slovenije med nemške, italijanske in madžarske okupatorje, so oblikovale stališče glede pomembnosti organiziranega upora v nacionalnem okviru kot boja za ohranitev »nacionalnega ozemlja« (Pleterski 2001: 179). Narativ upora, ki se je v Sloveniji negoval med jugoslovanskim obdobjem, je postal v času po osamosvojitvi osrednji kanal za zagotavljanje politične in ideološke kontinuitete z »nacionalno preteklostjo«. Partizanski upor je bil interpretiran kot krona uporniškega gibanja, ki sega v čas od Salzburške revolucije leta 772 prek kmečkih uporov v 16. stoletju vse do danes, vključno z »bojem za slovensko neodvisnost« leta 1991:¹⁵⁸ »[D]a je zgodovina slovenskega naroda, najmanj od velikih kmečkih uporov vse do danes, zgodovina veličastnega uporništva, ki je človeku kot posamezniku in narodu kot celoti pomagalo, da je sploh obstal in se ohranjal skozi svojo tako zelo nelagodno zgodovino« (Hedžet Tóth 2001: 63).¹⁵⁹

Po drugi strani razmišljanje o partizanskem gibanju med drugo svetovno vojno skozi koncept upora omogoča njegovo pojmovanje onkraj političnih

158 Ne smemo pozabiti, da so nacionalistična gibanja v državah bivše Jugoslavije mobilizirala diskurze upora s pomočjo narativov o svobodi, enakosti in solidarnosti naroda kot odgovora na prejšnjo totalitarno komunistično vladavino, ki naj bi jih zatirala.

159 Kot na primer Koroški kmečki upor (1478), Slovenski kmečki upor (1515), Hrvaško-slovenski kmečki upor (1572/73), Drugi slovenski kmečki upor (1635), Tolminski kmečki upor (1713) in Vseslovenski ljudski upor (2013).

in ideoloških konotacij zelo konkretne zgodovinske izkušnje. Tako na primer Ivan Dolničar piše, da je koncept upora pomemben pri obravnavanju NOB za »splošno spremembo miselnosti in za razbremenitve (od raznih ideoloških, političnih in drugih utvar« (Dolničar 2001: 4). To pride do še najboljšega izraza v stališčih, v katerih je NOB predstavljen kot oddaljen od »komunistične ideologije« ter izključno kot nacionalno uporniško gibanje, kot »moralna, kulturna, državotvorna in tudi fizična ohranitev slovenstva, na čemer temelji tudi današnja samostojna Slovenija« (ibid.). Mobilizacija diskurza o uporu v postjugoslovanski Sloveniji prav tako vključuje semantično reartikulacijo palete ključnih besed, povezanih z drugo svetovno vojno, kot npr. »osvoboditev«, »okupacija«, »sodelovanje z okupatorjem«, »antikomunizem«, »upor« (Luthar 2012: 4).¹⁶⁰ Kar zadeva partizanske pesmi, se v postjugoslovanskem kontekstu – čeprav so v času socializma lahko pojmovane kot »pesmi upora« – opredeljujejo skoraj izključno znotraj konceptualnega okvira nacionalnega upora. Načini njihove reprezentacije in vidljivosti so v tesni navezi na nacionalizacijo zapuščine druge svetovne vojne, čemur sem se posvetila v prvem poglavju. Po mojem mnenju je diskurzivna reartikulacija kategorije partizanskih pesmi v pesmi upora še dodatno omogočila njihovo vključevanje v korpus »domoljubnih pesmi«.

160 Najvidnejši primer teh teženj je preimenovanje državnega praznika leta 1992: dan Osvobodilne fronte je bil preimenovan v dan upora proti okupatorju kot način distanciranja od njegovih socialističnih in jugoslovanskih dimenzij.

ANTIFAŠIZEM BREZ PARTIZANOV

Upor se kaže kot osrednji koncept ter referenčni okvir za (samo)definiranje glasbene dejavnosti Kombinata. Zbor kot svojo glavno agendo smatra spodbujanje, negovanje in promoviranje upora kot ključne vrednote:

Z rdečo kredo pisati izročilo upora. Ne na stene, na ušesne membrane. Z glasom ohranjati spomin na glas(be)no tradicijo pokončne hrbtениčne držе, ki ne podlega družbeni skoliozi. Združene smo v pesmi in prepričanju, da je upor ena osnovnih človekovih pravic. Verjamemo, da kritična misel lahko vzklji le iz uporne držе. Naš čas golta človeško dušo, na oltar postavlja uspeh, tekmovalnost in videz. Ni mu mar za človekove pravice, čeprav si jih za alibi marsikdaj sposodi.¹⁶¹

Članice čutijo potrebo, da izvajajo pesmi, ki poudarjajo upor kot eno osnovnih človekovih pravic, ki razvija kritično misel, posebej v času neoliberalnega kapitalizma in trenutne krize moralnih in človeških vrednot. Ljudi poskušajo mobilizirati, da se uprejo obstoječim družbeno političnim okoliščinam, opirajoč se na dejstvo, da so bile partizanske pesmi ustvarjene v trenutku družbenega revolta:

Pisalo se je leto 1941, Ljubljana je bila pod italijansko okupacijo in prav v tej dvorani so dan pred uporniškim kulturnim molkom še zadnjič odzvali glasovi fantov, ki so se večinoma že naslednji dan namenili v ilegalo. Nekateri izmed njih so bili celo dedje članic zbora Kombinata.
Košak 2013

To tudi omogoči vpis novih pomenov v njihova sporočila, ki so primerni za današnji čas: »Te pesmi vidim kot pesmi upora in ne kot partizanske pesmi. Zdi se mi pesmi mojega časa« (Hladnik Milharčič 2011).

Diskurzivno preoblikovanje partizanskih pesmi v »pesmi upora« ima v primeru Kombinata namreč po mojem mnenju dvojni namen: izogibanje kakršnikoli neposredni povezavi z jugoslovanskim socializmom in nostalgijo ter distanciranje od levosredinskih strank, ki si prilaščajo ta repertoar v svoje politične namene.¹⁶² V redefiniranju pesmi članice Kombinata zavzamejo pozicijo med tem, da na eni strani priskrbijo kontinuiteto, na drugi strani pa ustvarjajo nove podobe, pomene in občutke, povezane s partizanskim uporom. Kot sem že poudarila, to vključuje proizvodnjo novega znanja o preteklosti in konkretnih zgodovinskih izkušnjah, ki prispeva tudi k oblikovanju novega okvira za njihovo razumevanje. Pri tem pa se ustvari težnja po jasnem razlikovanju »novih« in »starih« pogledov na socialistično preteklost; kot sem pokazala v prejšnjem poglavju, vsi tipi glasbe po mnenju članic ne ustrezajo idejam, idealom in izzivom aktualnega družbeno-političnega trenutka.

Čeprav Kombinat redno nastopa skupaj s partizanskimi zbori z dolgo tradicijo, članice odločno zavračajo, da bi bil zbor prepoznan kot neke vrste nadaljevalec tradicije partizanskih zborov v Sloveniji. Struktura njihovega trenutnega repertoarja, ki zaznamuje glasbo NOB, kaže na odsotnost pomembnega dela pesemske zapuščine NOB:¹⁶³ osredotočajo se izključno na repertoar, ki je muzikološko opredeljen kot umetna partizanska pesem, nastala in prirejana

162 Politične stranke leve orientacije si v Sloveniji prilaščajo partizanske pesmi, tako da se izvajajo na njihovih promocijah, kot spremljava predsedniških govorov itn.

163 Predvsem t. i. »partizanskih ljudskih pesmi«, med katere po mnenju Franca Križnarja sodijo *Kosec koso brusi*, *Pobič sem star šele osemnajst let*, *Počiva jezero v tihoti*, *Stoji tam v gori partizan*, *Šivala je deklica zvezdico*, *Tam na Pugled gori*, *Za vasjo je čredo pasla in Zdravljica* (Križnar 1992). *Zbornik partizanskih narodnih napeva*, ki ga je uredil Nikola Hercigonja leta 1962, je vključeval dvanajst slovenskih partizanskih pesmi, ki sta jih zbrala Radovan Gobec in Radoslav Hrovatin.

med NOB,¹⁶⁴ ter na budniško in puntarsko, delavsko in revolucionarno pesem.¹⁶⁵ Kombinat namreč reaktualizira najbolj popularne slovenske partizanske pesmi kot neke vrste glasbene označevalce tega zgodovinskega obdobja (glej repertoar zbora v prilogi).

Strategije Kombinata v obračanju k preteklosti odpirajo najbolj občutljive točke pri poskusih produkcije novih pomenov partizanskih pesmi v postjugoslovanskem kontekstu. V različnih nacionalnih, regionalnih teh mikro kontekstih postjugoslovanskih družb se dva temeljna vidika socializma in jugoslovanstva v javnih diskurzih interpretirata ločeno. Dejan Kršič navaja, da je bil za razliko od Srbije, kjer je obračun z antifašizmom pojmovan kot obračun s komunističnim režimom, na Hrvaškem poudarek predvsem na »anti-jugoslovanstvu«, antifašistično gibanje pa je pri tem zreducirano na pomemben korak na poti do osamosvojitve Hrvaške (Kršič 2013). V luči njegove razlage se povezava med partizanskim gibanjem (in pesmimi) ter jugoslovansko idejo in socialistično Jugoslavijo tudi v primeru Kombinata kaže kot še posebno občutljiva. Pripovedovanje članic razkriva spremembe v njihovih stališčih do jugoslovanskega vidika partizanskega gibanja, ki jih lahko opazimo v njihovih zgodnjih nastopih (na enem izmed prvih nastopov leta 2008 so nastopile pred zastavo Socialistične republike Hrvaške).¹⁶⁶ Kombinat ima v svojem repertoarju nekaj partizanskih pesmi v srbohrvaškem jeziku,¹⁶⁷ vendar jih ne izvaja redno in niso bile uvrščene na njihovo zgodčenko:

164 Ta po mnenju Franca Križnarja vključuje *Bohor je vstal, Domovina naša je svobodna, Hej brigade, Hej tovariši, Jutri gremo v napad, Komandant Stane, Na juriš, Naša vojska, Obroč, Pozdravi, Smrt v brdih, V boj in V nove zarje* (Križnar 1992).

165 *Bratje, le k soncu, svobodi, Hej Slovani, Internacionala, Marsejeza, Misno kovači, Nabrusimo kose, Naprej, Puntarska, Žrtvam, Bilečanka, Delavski pozdrav, Mitrovčanka, Naša četa v boj, Vsi v partizane.*

166 Glej posnetek nastopa: www.youtube.com/watch?v=nucoWh8CtSA.

167 *Radnička himna in Sivi Sokole* predstavljata manj znani deli znotraj opusa partizanskih pesmi bivše Jugoslavije, ki ju lahko primerjamo s precej bolj popularnimi *Po šumama i gorama, Na Kordunu grob do groba, Padaj silo i nepravdo in Oj, Kozaro.*

Ja, razen ko smo imeli Sivi sokole, recimo, tega nismo izvajali že od takrat. Tudi v Stožicah smo peli skupaj s Pinkoti. Točno to. To je druga svetovna vojna, so vrednote, ki izhajajo iz upora, ampak od tega se pa odmikamo – od Jugoslavije in Tita, in ravno tukaj se ne najdemo. V večini so članice, ki so s tem malo bolj povezane.

Sonja

Članice se deloma zavedajo tega kompleksnega odnosa do socialistične Jugoslavije in jugoslovanske ideje kot takšne:

Zame osebno je tako malo dvoumna stvar. Ker po eni strani je pač povezano s totalitarnim režimom in Tito in naprej in nazaj, po drugi strani pa te pesmi nekaj predstavljajo, pesmi imajo eno svoje mesto, govorijo o vrednotah, za katere se mi zdaj spet borimo ...

Sonja

Na vprašanje glede izogibanja »jugoslovanskemu repertoarju« so nekatere članice trdile, da ni bila nikoli sprejeta zavestna odločitev o tem, ampak da jih agenda, usmerjena izključno na težave sedanjega trenutka, »preprosto vodi v mednarodnost«. Druge pa pravijo, da se zelo ciljano izogibajo pesmim, ki so kakorkoli navezane na bivšo državo, kar je bila zavestna odločitev. Insistirajo na pesmih, v katerih »se ne omenja niti Tito niti Jugoslavija«, čeprav hkrati poudarjajo, da to ne implicira kritike jugoslovanske izkušnje, ampak distanciranje od uradnih prilastitev partizanskega upora v času socializma. Kot to opiše Živa:

Ne gre za neko hierarhijo pozitivnosti med partizansko izkušnjo in jugoslovansko izkušnjo, ampak gre samo za to, da je ta jugoslovanski čas tem pesmim vzel potencial in jim je zaradi rabe v uradnem kontekstu dal to negativno konotacijo. Zaradi tega smo se od tega odmaknile.

Kljub temu, da se skušajo distancirati od jugoslovanskih povezav, članice Kombinata mobilizirajo dojemanje boja za nacionalno osvoboditev kot epsko zgodbo popularnega upora, individualnega herojstva in t. i. »partizanske etike« na skoraj enak način kot uradni narativi pri strategijah mitizacije NOB v času Jugoslavije (glej Rusinow 1977: 41). Dovolj ilustrativno je, da je osrednji vir repertoarja zbirka revolucionarnih pesmi iz celotnega sveta *Vstanite sužnji*, objavljena leta 1976 v Ljubljani, ki so jo uredili znani skladatelji (Milan Apih, Rafael Ajlec, Radovan Gobec, Radoslav Hrovatin). Knjiga je bila objavljena ob proslavljanju 30. obletnice konca druge svetovne vojne in vsebuje 376 pesmi iz različnih delov sveta (iz Slovenije so vključene samo pesmi, ki so nastale do leta 1945). Zdi se paradoksalno, da navkljub poskusom izogibanja neposrednim povezavam z »uradno apropriacijo partizanskih pesmi« osrednji repertoar Kombinata pravzaprav temelji na prevladujočih diskurzih o »pesmih upora«, ki so bili oblikovani v socialistični Jugoslaviji.

Dvoumna sklicevanja na Jugoslavijo se v primeru Kombinata najbolj kažejo v strukturi repertoarja ter v reakcijah občinstva na njihovih koncertih. Po besedah Sonje zbor v prvem delu nastopa s »partizanskim repertoarjem«, potem pa sledita ena ali dve pesmi Ksenije Jus, ki služita kot neke vrste prehod v drugi, mednarodni del. Na koncu običajno izvajajo še nekaj dodatnih pesmi (»na bis«), pogosto tako, da občinstvo povprašajo po njihovih posebnih željah. Kot pravi Urša, na koncertih še vedno upoštevajo »kakšno željo od ljudi, in navadno vprašamo, če ima kdo kakšno glasbeno željo. In ja, na koncertih lahko rečemo, da je naša publika trenutno večinsko starejša.« Njihov program je torej prilagojen različnim generacijam poslušalcev, čeprav so njihovo najzvestejšo koncertno občinstvo ljudje, stari več kot šestdeset let. Pogosto pa se dogajajo situacije, da si ljudje želijo tudi pesmi, ki niso del »rednega repertoarja« ali nasprotujejo »politiki« Kombinata. Živa opisuje zanimivo situacijo, ko si je občinstvo zaželelo neformalno jugoslovansko himno *Od Vardara pa do Triglava*:

Po koncu koncerta nekdo iz publike kliče: joj, dajte tole, Od Vardara do Triglava, in nekdo začne pet. In ženske seveda potegnejo za sabo Od Var-

dara do Triglava, in *Miran Pinko pravi: ljudje ne tega pet, ne tega, dajte se ustavit!* Nič, to je šlo, to je bil delirij, vsi tam na odru so plesali in peli ...

Medtem ko se strinjam z Mitjo Velikonjo, da omenjeno situacijo lahko bremo kot utelešenje shizofrenega odnosa do socialistične in jugoslovanske preteklosti (Perica in Velikonja 2012: 142), se ne morem strinjati s stališčem, da to glasbo lahko definiramo kot projugoslovansko. Moja raziskava kaže na močno željo Kombinata po distanciranju od kakršnihkoli pomenov, povezanih z Jugoslavijo. Tudi če tega ni mogoče doseči, jugoslovanska preteklost ostaja samo kot eden izmed diskurzov o reaktualizaciji partizanske glasbene zapuščine, ni pa njeno osrednje mesto. V skladu s Kršičem, ki izniansirano interpretira odnos med anti-socializmom in anti-jugoslovanstvom v posameznih postjugoslovanskih kontekstih, moja analiza repertoarja in ostalih vidikov dejavnosti Kombinata kaže, da je njihova reaktualizacija glasbene produkcije druge svetovne vojne prosocialistična, ne pa projugoslovanska. Ideja Jugoslavije je nevidna oziroma obstaja zgolj latentno – »v očeh in ušesih občinstva«, ki takšne pomene, spomine in občutke vpiše v nastope zbora. Članice se tako ne sklicujejo na »zmrznjeno sliko socialistične Jugoslavije« (Velikonja 2013b: 77), ampak se poskušajo umestiti onstran tako jugoslovanske ideje kot vzpostavljene postjugoslovanske avtentičnosti. »Kombinatke ne pojemo pesmi upora naše bivše skupne domovine Jugoslavije,« zapiše ena izmed članic v spletni anketi. Samodefiniranje z naslanjanjem na ideološko nevtralen koncept »upora« jim zagotovo pomaga pri spoprijemanju s spornimi narativi o jugoslovanskih vidikih partizanskega gibanja, nacionalizacije slovenske kulturne krajine in ostalih občutljivih vprašanj.¹⁶⁸

168 Čeprav so vrednote socialistične (in jugoslovanske) preteklosti, na katerih vztraja Kombinat (antifašizem, solidarnost, delavske in človeške pravice), nujno evropske in univerzalne, jih – kot v svoji raziskavi opozori Tanja Petrović – prevladujoči diskurzi v postsocialističnih družbah delegitimirajo, kar onemogoči enačenja med socialističnimi (jugoslovanskimi) in univerzalnimi (evropskimi) vrednotami. Zavračanje nostalgije je en način spopadanja s to nezmožnostjo (Petrović 2011: 324).

REVOLUCIJA BREZ SOCIALIZMA

Za večino pripadnikov mlajših postjugoslovanskih generacij so bile glavne prednosti življenja v socialistični Jugoslaviji družbena varnost, brezplačno šolanje, dostopen javni zdravstveni sistem, pa tudi pozitivna družbena atmosfera, usmerjena v prihodnost. Vendar tovrstna stališča ne pomenijo želje po vrnitvi tega sistema ali Jugoslavije kot države; bolj izražajo hrepenenje po neke vrste »socialistični ideji«, artikulirani znotraj širšega, globalnega okvira. Po besedah Žive »nikoli ni šlo za neko nostalgijo za Jugoslavijo kot državo, kvečjemu, pa to zelo redko, bolj koncept te bratskosti kot solidarnosti, kot povezave med ljudmi, bolj za to«. Ta izjava odraža močan poudarek Kombinata na univerzalnih vrednotah in kaže na poskus umeščanja partizanskih pesmi v širši mednarodni in evropski antifašistični kontekst. Sklicevanje na revolucionarni potencial NOB se namreč dogaja izključno znotraj globalnih uporniških gibanj in mednarodne solidarnosti, medtem ko je partizanski boj predstavljen v širšem kontekstu boja za demokracijo in svobodo:

Pesmi upora so bile ključni element tega revolucionarnega procesa in peli so jih milijoni, od gverilcev v Južni Ameriki in stavkajočih delavcev na kapitalističnem Zahodu do mladinskih delovnih brigad v Jugoslaviji. Še nedavno so se tako socializem kakor pesmi upora zdeli daleč in tuji, a nas je kapitalizem spet pahnil v uničujočo krizo, v kateri upor postaja nujnost, revolucionarne pesmi pa melodija prihajajočega socializma!¹⁶⁹

169 »Prvomajska šola DPU – Koncert ŽPZ Kombinat«, www.dpu.si/prvomajska-sola-dpu-koncert-zpz-kombinat

To je razvidno tudi iz t. i. »internacionalizacije« lokalnega repertoarja in poudarka na njegovi transnacionalni naravi. Kombinatska izvajanja različice iste pesmi iz različnih držav in zgodovinskih obdobjev tako, da prepevajo posamezne kitice v različnih jezikih (kot npr. v primeru pesmi *Katjuša* ali *Na oknu* glej obrazek *bled/Dime donde vas, morena*). Članice prav tako vztrajajo na tem, da repertoar ni sestavljen samo iz slovenskih partizanskih pesmi, ampak vključuje tudi pesmi upora iz drugih delov Evrope in sveta:

Pojemo antifašistične pesmi, to ni naš lokalni fenomen. Pojemo revolucionarne pesmi iz Čila, Francije, Italije, iz celotnega sveta. Partizanske pesmi v slovenščini in partizanske pesmi v francoščini so praktično enake. Koncept je isti, vsi se borijo za svobodo.

Teja

Zgornja izjava se lahko bere kot romantiziran pogled na ta repertoar: osrednja strategija Kombinata je torej začasno preseči konkretne zgodovinske izkušnje z obujanjem tradicij protesta in upora med akterji, ki nimajo predhodnih medsebojnih zgodovinskih povezav. Nevarnost tega vztrajanja na transcendentalnosti in mobilnosti pesmi je depolitizacija, dehistorizacija in nevtralizacija določenih zgodovinskih in družbenopolitičnih razmer in gibanj. Kljub vsemu nisem mnenja, da »romantičen pristop« vsebinsko nujno depolitizira v banalno poblagovljenje upora v neoliberalni realnosti. Pomembno razlikovanje med idealizmom in romantiziranjem bom podrobneje obravnavala v zaključnem delu knjige. Zame večja nevarnost obstaja pri uporabi globalnih narativov »upora« in »revolucije« v zavestnem pobegu od dialoga med socialistično izkušnjo in trenutnimi globalnimi postmarksističnimi diskurzi. Ravno zato potreba po umeščanju konkretnih revolucionarnih izkušenj NOB v globalni kontekst onemogoča oblikovanje postsocialističnega revolucionarnega subjekta.

Posledica tega vzajemnega prepletanja oz. koeksistence etnocentričnih in globalnih pristopov do glasbene dediščine NOB je – paradoksalno – demobilizacija, izginjanje in nevtraliziranje avtentičnega revolucionarnega potenciala jugoslovanskega partizanskega gibanja, ki se razlikuje od drugih uporniških evropskih gibanj druge svetovne vojne natanko po svoji socialistični, revolucionarni naravi.¹⁷⁰ Kombinat ima dokaj paradoksalno stališče glede revolucionarne narave pesmi, ki jih izvaja: ne zanika dejstva, da je bil od samega začetka NOB zaznamovan z revolucijo, ideologijo razrednega boja in preobrazbo družbenih odnosov. Tako ob določenih priložnostih izpostavlja revolucionarni vidik pesmi, medtem ko ob drugih poudarja univerzalne vrednote, ki nevtralizirajo delitev na partizane in domobrance oz. leve in desne. To oriše kompleksne diskurze redefinicije lokalnih izkušenj antifašističnega upora in izkušnje jugoslovanskega socializma.

John Holloway meni, da pridejo časi, ko se matrice upora spreminjajo, ko se ustvarja »novi jezik« nastajajočih združkov družbenega boja (Holloway 2010: 12). In prav v teh časih, pravi, je glavni problem v tem, da vsaka pomembna sprememba matrice povzroča težave v razumevanju, ker so naši možgani navajeni na staro. Ali Kombinat skozi reartikulacijo partizanskih pesmi kot pesmi upora preprosto išče novo matrico za nove čase?

170 Kot pravi Miklavž Komelj, sta jugoslovansko partizansko gibanje in sam izraz »partizanski« pridobila bolj specifičen in kompleksnejši pomen v primerjavi z drugimi odporniškimi gibanji v Franciji in Italiji (Komelj 2009: 40).

VI PARTIZANSKE PESMI KOT PROTESTNA GLASBA

Dušili in dušili so uporne pesmi, pa jih niso zadušili, nikoli, ne iskre upora, ki je nenehno tlela tu in tam in se razplamtela v plamen vstaje.

Hercigonja in Karaklajić 1962

Od začetka svetovne gospodarske krize leta 2008, zlasti pa zadnjih pet ali šest let, smo priče novemu valu družbenih gibanj na področju nekdanje Jugoslavije. Nekatera izmed njih so nastopila kot lokalni izraz širših globalnih gibanj (npr. gibanji »Occupy« in »15. oktober«), gibanj po vzoru arabske pomladi, protivarčevalnih gibanj v Grčiji, Španiji in drugje v Evropi ter študentskih protestov v letih 2008 in 2011 na Hrvaškem ter v letih 2012 in 2013 v Srbiji. Bili smo priče »Beboluciji« oz. gibanju JMBG leta 2013, množičnim protestom v Bosni in Hercegovini v začetku leta 2014 ter občasnim protestom v Makedoniji. Zlasti od začetka leta 2011 naprej je bila za ta poseben »krog bojev« (angl. *circle of struggles*) značilna »globalna dimenzija«, v smislu, da so protesti »prevajali« in hkrati inovirali obstoječe taktike družbene kritike in upora v vsakem posameznem političnem kontekstu.¹⁷¹ Čeprav so si bili po svojih programih, ciljih in taktikah zelo različni, omenjene proteste združuje skupno prizadevanje za demokracijo, za ponovni razmislek o kritičnih povezavah med političnimi elitami, gospodarstvom in medijskimi korporacijami ter o korupciji in neokolonialnih politikah v Jugovzhodni Evropi (Horvat in Štiks 2012).

¹⁷¹ Za več o praksah prenašanja in »prevajanja« (angl. *translation*) glej predavanje Michaela Hardta, www.youtube.com/watch?v=vk519wFtjn4.

Glasba in zvok imata v dramaturgiji protestov na splošno zelo pomembno mesto. Protestna glasba in politične pesmi, združene z zvoki kuhinjskih pripomočkov kot instrumentov, z žvižgi in rožljanjem, ob spremljavi policijskih siren, so prav tisto zvočno okolje, ki je potrdilo svoj potencial najmočnejšega načina za izražanje upora, za protestiranje in dvigovanje glasu proti zatiranju in nepravilnosti na splošno. Zvok posreduje komunikacijo, ki poteka med protestom, in ima osrednje mesto v mobilizaciji ljudi, tako da ustvarja občutek, »ki utripa in vrvi med in skozi telesa in prostor« (Waitt, Ryan in Farbotko 2013: 2). V svojem poglavju o družbenih gibanjih in glasbi Ron Eyerman in Andrew Jamison razpravljata o odnosu med politiko in kulturo v družbenih gibanjih, pri čemer trdita, da »tako kot gibanja izginjajo z osrednjega političnega prizorišča, njihovi kulturni odmevi pogosto na nenamerne in zapletene načine vdirajo v življenjsko silo družbe« (Eyerman in Jamison 1998: 6).

Ko so novembra 2012 prebivalci Maribora začeli izražati državljansko nepokorščino na ulicah in ko so se prvi pomembnejši protesti proti političnim in gospodarskim elitam spontano zgodili v Ljubljani, je s svojim petjem prispeval tudi zbor Kombinata. Avtorska skladba Ksenije Jus v izvedbi Kombinata, *Pesem upora*, je bila razglašena za neuradno himno protestov in je bila prevedena v več jezikov.

Vendar pa se je zgodovina protestnih dejavnosti Kombinata začela že veliko prej, z nastopi pred protestniki globalnega gibanja »Occupy« (»Occupy Ljubljana« in »Occupy Slovenia«) leta 2011. Zbor je nastopil pred ljubljansko borzo z namenom, da izkaže podporo gibanju ter – po besedah članic – dvigne moralo protestnikom in izrazi solidarnost. Izvedle so zgoraj omenjeno *Pesem upora*, *Internacionalo* ter *Bandiera Rossa* namesto *Hej Brigade*, za katero so jih prosili protestniki.¹⁷² Pesmi so bile odpete

¹⁷² Na predlog poslušalcev, da zapojejo *Hej, brigade*, je večji del članic odmahal z glavo, in kmalu so začele peti *Bandiera Rossa*, kar je razvidno na posnetku »15o//kombinatke@boj_za.avi«: www.youtube.com/watch?v=8YB_9RytF1I.

enoglasno, z občasnimi dvoglasnimi petjem, polne vzklikov in s ploskanjem kot ritmično spremljavo. V premorih med pesmimi so si članice zbora vzele čas, da izrazijo podporo protestnikom in poudarijo pomen sporočila pesmi v političnem boju. Povabile so protestnike, naj pojejo skupaj z njimi in prispevajo k vključujoči in interaktivni izvedbi (glej Sliko 8). Ko so o tem nastopu govorile v medijih, so ga primerjale s podobnimi dogodki in gibanji v drugih evropskih državah, kot so Grčija, Španija, Francija in Nemčija, pri čemer so poudarjale uporabo skupnega repertoarja:

Spremljamo proteste Komunistične partije Grčije proti socialnim reformam socialistične vlade. Za vogalom pred Arheološkim muzejem je korakala kolona in pela Bandiera Rossa v grškem jeziku. Pred letom dni smo slišale pesem Bella ciao, ki jo je na zahtevo pela turška rock zasedba na stadionu Beşiktaş v Istanbulu. Peli so jo ob obletnici ustanovitve turške republike.

Hladnik Milharčič 2011

Leto dni pozneje je na največjih uličnih protestih v Sloveniji od osamosvojitve Kombinat močno prispeval k oblikovanju zvočne podobe protestov. Postal je celo eden izmed glavnih glasbenih akterjev, in sicer na več načinov: tako z uličnimi nastopi kot tudi prek udeležbe na »Protestivalu«, kulturnem dogodku, ki je bil organiziran kot del protestov. Članice zbora so izkazale močno podporo protestom kot načinu »aktivnega« prizadevanja za boljšo politično in socialno situacijo v Sloveniji:

Da je Slovenec šel na ulico, je zagotovo največji dogodek v zadnjem desetletju, ki se nam je zgodil, je prepričana Polona. Kombinatke bi še posebno rade izkoreninile to apatičnost. Zato pojejo. In tudi iz spoštovanja do vseh, ki so kdaj dvignili svoj glas in dali življenje. S tem ohranjajo spomin na vsakršno pokončnost – pove Nataša.

Kastelic 2013

Med protestom je Kombinat izvajal predvsem pesmi iz t. i. »svetovnega levega repertoarja« – *Bella Ciao* in *Bandiera Rossa*, *Power to the People* in že omenjeno *Puntarsko*. Po mnenju članic se je zborovsko petje kot specifično »masovno izvajanje« s protesti vrnilo k svoji glavni vlogi prenašanja »glasu ljudstva«. Menijo, da so protesti najustreznejša arena za mobilizacijo in javno izvajanje njihovega repertoarja, ki si lahko na ta način povrne svoj začetni namen: »Zadnjih dvajset let je bilo pozabljeno, da glasba ni le za razvedrilo, temveč tudi za boj in izražanje angažiranih stališč« (Teja).

Pesmi, ki so jih zapele med protestniki, so bile izbrane tako, da bi oživile duh protestov in spodbujale k premislekom o aktualnih težavah (kriza kapitalizma, družbena apatija, korupcija, politični razred, novi družbeni odnosi ter državljanske in družbene pravice). Iz partizanskega korpusa so bile mobilizirane tiste pesmi, ki obravnavajo socialno (predvsem razredno ter delavsko) tematiko, boj proti imperializmu in vsem oblikam izrabljanja, ter izpostavljajo solidarnost in svobodo kot osrednji vrednoti.¹⁷³ Hkrati pa je Kombinat partizanske pesmi »prinesel« na ulice ter preusmeril pozornost na njihovo »primarno« vlogo, ki so jo imele med NOB – dviganje morale in pomoč ljudem pri lajšanju trenutnih okoliščin. S petjem so članice zbora ustvarile posebno vzdušje, občutje soudeležbe in družbenosti, ki je protestnikom pomagala, da uskladijo svoje delovanje, s čimer so dokazale, da »imajo afektivni registri zvoka osrednjo vlogo v trenutni mobilizaciji ljudi in združevanju v kolektiv« (Waite, Ryan in Farbotko 2013: 3). V nekaj primerih je petje Kombinata celo preprečilo izbruh nasilja v večji meri, denimo pred Policijsko postajo Ljubljana Center, ko je policija aretirala nekatere izmed protestnikov. Tik preden bi prišlo do izgreda, v trenutku, ko je bila množica protestnikov pripravljena napasti policista, so članice Kombinata začele peti in s tem v trenutku spremenile vzdušje, ki se je iz nasilja spreobr-

173 Na tem mestu velja ponovno omeniti, da so bili protesti po nekaj tednih poime-
novani »Vseslovenska vstaja«, kar kaže na njihovo »nacionalno obarvanost«.

nilo v prepir, nato pa se končalo s skupnim petjem (glej članice Kombinata na protestih, Slika 10).

Kombinat je z uvajanjem protestniškega vzdušja in estetike tudi preoblikoval svoje koncerte v svojevrstne »protestne dogodke«. Na že omenjeni promociji svoje zgoščenke v dvorani Union v Ljubljani so članice koncert odprle z naslednjimi besedami: »Želimo si, da vsi skupaj, ki smo danes v tej dvorani, pozabimo na to, da je to predstavitev naše plošče, ampak res naredimo ene vrste protest. Da povemo jasno in glasno, kaj mislimo, kaj čutimo, v katero smer naj gre naprej pot.« Protesti so tako delovanje Kombinata kot njihovo glasbo osvetlili v novi luči, njihova predanost »aktivizmu« in družbenemu angažiranju je pridobila nov odmev v javnosti: »Ti lanski protesti so še posebej vplivali na Kombinat ... mislim, da ko so določene osebe videle, kaj mi v bistvu že samo s svojim obstojem in s prisotnostjo sprožimo ...« (Živa). Kombinat je s tem postal bolj vpliven v javnem življenju in v artikuliranju prostora družbene kritike:

To, kako znane in pravzaprav vplivne smo postale v teh letih, je prese-glo moja najbolj divja pričakovanja. Zdaj smo nekdo, ki se ga posluša ne le v pesmih, ampak tudi v mnenjih, ki daje dogodkom težo s tem, da se tam pojavi. In to nam ni uspelo zato, ker bi brežhibno odpele izbrani repertoar (itak je veliko zborov, ki so v tem pogledu boljši od nas), ampak ker smo aktualne in odzivne. Ker ne le pozivamo na ulice, ampak tja dejansko gremo.

Bojana

Mobilizacija določene glasbe in glasbenih zvrsti znotraj družbenih gibanj torej priča o tem, kako se različne tradicije lahko povežejo in kako omogočajo vključevanje in prenašanje novih idej in podob. Z besedami Eyermana in Jamisona to prav tako pomeni dodajanje novih pomenov s »selektivno obdelavo kulturnih virov, prek katerih se tradicije prepajajo z novimi po-

menskimi tančicami« (Eyerman in Jamison 1998: 39). Včasih lahko celo glasbene zvrsti, ki so na splošno percipirane kot apolitične ali celo kot preživetje ali konservativne, pridobijo vlogo glavnega gibala mobilizacije ter ohranitve družbenega gibanja.

Ali je članicam Kombinata uspelo s petjem izraziti jasno politično stališče, ali pa jim je sklicevanje na pesmi upora zameglilo pogled, usmerjen v sedanjost in prihodnost? Ali je bil njihov »glasbeni« družbeni angažma učinkovit? So nastopi na protestih odprli nove poglede na glasbeno estetiko kot prostor ustvarjanja alternativnih možnosti za politično delovanje?

ZAKLJUČEK: PARTIZANSKE PESMI KOT KOMERCIALNI UPOR?

Bila je partizanska pesem, prepojena s splošnimi človeškimi ideali, na katerih temelji nova, lepa in perspektivna prihodnost. Ideali, na katerih lahko temelji samo resnično humana človeška družba.

Bošković-Stulli 1960: 282

Decembra 2012 – v času protestov – je Kombinat posnel prvo zgoščenko in na omrežju Facebook najavil, da jo je mogoče kupiti v vseh komercialnih trgovskih podružnicah, kot sta Big Bang in Müller. V Kombinat u so dejali, da bo to omogočilo, da se njihove pesmi slišijo v »vsaki vasi v Sloveniji« (Teja). Album je bil razprodan v rekordnem času in je nekaj mesecev zasedal prvo mesto na glasbenih lestvicah.

Dejstvo, da se »antikapitalistična« dejanja širijo prek korporativnih trgovskih podružnic, ponazarja vso kompleksnost družbene angažiranosti in političnega boja za družbeno spremembo v današnjemu času. Kot komentira Steve Goodman, se v času, ko kapital vedno bolj spodbuja kreativnost, zamegljuje razlika med subverzijo in ciničnim fabriciranjem subverzije (Goodman 2010: 190). V tem smislu lahko Kombinat obravnavamo kot paradigmatični primer zvočne artikulacije »upora« v sodobnem času. Ali zbor spodkopava obstoječe družbene mehanizme ali jih, prav nasprotno, podpira? Morda kar oboje?

Na začetku zadnjega poglavja bi rada citirala Mitjo Velikonjo, ki v zaključku monografije, kjer obravnava potenciale revitalizirajočih praks »pro-jugoslovansko« orientirane glasbe, zapiše, da »gre konec koncev 'samo' za glasbo«, ki je sicer »lahko simptom ali lakmusov papir družbenih dogajanj in ambicij, [a] njen neposredni politični in kulturni doseg je omejen« (Velikonja 2013a: 99). Predstavljena trditev kaže, če povzamem besede Rancièra, na »temeljno negotovost glede zasledovanega cilja« (Rancière 2010b: 33) političnosti glasbe in možnih modelov njene učinkovitosti. Sama nasprotujem široko razširjenemu razumevanju glasbe kot odsevu družbenih in političnih okoliščin/kontekstov ter tezi, da glasba nima kapacitete za transformacijo. Enako kot David Hesmondhalgh, ki ga citiram v uvodu, verjamem, *da je glasba pomembna*. V obravnavi visceralne politike zvoka Waitt, Ryan in Farbotko (2013: 16) trdijo, da »zvoki igrajo bistveno, a pogosto neprepoznano vlogo pri mobilizaciji individualnih ali kolektivnih teles«. Sklicujoč se na takšna stališča, zagovarjam niansirano razumevanje vloge glasbe v bojih za družbeno in politično spremembo. Kakor nas opozarja Rancière, je že več let osrednji cilj umetnikov in kritikov ponovni razmislek o umetniških praksah v kontekstu globalnega kapitalizma, globalizacije, postfordizma in digitalnih medijev, vendar se še naprej sklicujejo na modele učinkovitosti umetnosti, ki so bili definirani pred sto ali dvesto leti.¹⁷⁴ Problem je v tem, da je v nenehni reartikulaciji referenčnega okvira, v katerem razumemo politično umetnost, zgodba o učinkovitosti vedno umeščena v središče. Za razliko od tega to besedilo, sklicujoč se na Rancièra, preizprašuje naša pričakovanja do umetnosti in, še bolj, problematizira samo idejo *učinkovitosti* glasbenega umetniškega angažmaja.

174 Za paradokse in izzive razmerja med politiko in umetnostjo ter potrebo po redefiniciji politične umetnosti glej Rancière 2010b, posebej poglavje »Paradoks politične umetnosti«.

ZVOKI »ROMANTIČNEGA ANTI-KAPITALIZMA«?

27. april 2013 lahko razumemo kot trenutek izjemne akustične prisotnosti partizanskih pesmi v slovenski javni sferi. Zjutraj tega dne so člani Tržaškega partizanskega zbora Pinko Tomažič nastopili v rezidenci slovenskega predsednika Boruta Pahorja, ob 11. uri pred protestniki na Kongresnem trgu v Ljubljani, zvečer pa so proslavili 40 let svoje aktivnosti na koncertu v dvorani Stožice, največji slovenski dvorani, kjer so nastopili pred več kot 10.000 ljudmi. Prav tako so rojstni dan zbora praznovale tudi članice Kombinata, ki so imele tega dne več gverilskih nastopov na različnih lokacijah v Ljubljani. Tudi Kombinat je podprl protestnike, del pevskega zbora pa se je zvečer pridružil koncertu zbora Pinko Tomažič.

Štiri ure trajajoč koncert je bil posvečen »pesmim upora«, pri čemer ni manjkalo pesmi z eksplicitnimi referencami na čas socializma, Jugoslavije in Tita.¹⁷⁵ Program je bil nekoliko razširjen v primerjavi s koncerti zbora Pinko Tomažič, ki so potekali jeseni 2012,¹⁷⁶ med udeleženci pa je bilo znatno število zvezd slovenske glasbene scene (glej Sliko 12). V prvi vrsti so sedeli ključni državni politiki: predsednik države Borut Pahor, predsednica vlade Alenka Bratušek ter predsednik ustavnega sodišča Ernest Petrič. Z udeležbo pomembnih predstavnikov slovenske politike ter glede na dejstvo, da ni

175 Peli so neuradno himno jugoslovanske mladine *Računajte na nas* avtorja Đorđa Balaševića, katere besedilo krepi revolucionarno strast in navezanost mladih na dediščino jugoslovanskega socializma. Ljudje iz občinstva so nosili tudi partizanske kape, majice z rdečimi zvezdami, portrete partizanov in Tita.

176 V letu 2012 so nastopali na več razprodanih koncertih v Cankarjevem domu v Ljubljani.

bilo državne proslave dneva upora proti okupatorju, je bil koncert pravzaprav »neuradna« proslava. Dejstvo, da so bile karte že nekaj časa pred dogodkom razprodane, je prispevalo k temu, da je bil to eden najbolj uspešnih glasbenih dogodkov, odkar so bile odprte Stožice.¹⁷⁷

Dogodek v Stožicah kot vrhunec številnih podobnih dogodkov je gotovo dokazal, da glasbena dediščina NOB v Sloveniji ni nikakršen alternativni fenomen, ki bi potencial črpal iz subverzivnega izražanja revolucionarnih aspektov antifašističnega upora, temveč prej *mainstream* kulturna produkcija in del glasbene industrije. Koncert v Stožicah je pokazal, da ta glasba črpa svojo aktualnost prav iz narativov o svoji marginalnosti v javnem prostoru, izkoriščajoč součinkovanje *mainstreama* in navidezne marginalnosti kot specifičnega *statusa quo*. Če upoštevamo, da je bila marginalnost vedno kategorija, ki je vzpostavljena in regulirana v skladu z družbenimi konvencijami,¹⁷⁸ je ta »pozitivna marginalnost« v primeru partizanskih pesmi še dodatno okrepljena z oživljanjem levih idej na globalni ravni. Zato bi predlagala previdnost pri prepoznavanju praks reaktualizacije partizanskih pesmi kot emancipatoričnih, ne bi pa niti rekla, da gre za »komercializiran upor«. Kot pravi Angela McRobbie, se dihotomija med komercialnim in *mainstreamom* ter med kreativnim in eksperimentalnim kaže kot precej neproduktivna (McRobbie 1999: 38).

¹⁷⁷ Problematika Stožic kontroveržno odmeva v javnih diskurzih. Župan Ljubljane Zoran Janković je pri izgradnji stadiona in dvorane Stožice obtožen korupcije. Številni gradbeni delavci (vključno z migranti), ki so gradili stadion, so ostali brez plačila za opravljeno delo.

¹⁷⁸ Lee pravi, da je usmerjanje pozornosti na marginalnost, ki se je začelo s postmodernizmom, pravilo in ne izjema (kot npr. pozornost marginaliziranim družbenim skupinam, obrobim kulturnim produkcijam itn.) (Lee 1995).

MED DRUŽBENIM ANGAŽMAJEM IN »ESTRADNIŠKIM AKTIVIZMOM«¹⁷⁹

Koncert v Stožicah je povzročil eno najbolj resnih razprav med članicami Kombinata. Debata se je začela že v času, ko so se odločale o udeležbi, razvnela pa se je po koncertu in prvih javnih odzivih nanj, ko so številni intelektuali in novinarji kritizirali dogodek. Kombinat, ki je poprej v medijih vedno prejemal pozitivne komentarje, je prvič postal tarča kritike tistih ljudi, ki so ga močno podpirali (kot npr. Igor Vidmar). Čeprav so se podobni konflikti dogajali že prej (npr. ob nastopu na zadnji uradni državni proslavi dneva upora proti okupatorju leta 2011), je koncert v Stožicah ponovno odprl stare dileme in skrbi glede agende, aktivistične orientacije in prihodnosti Kombinata. Prejetje plakete Mestne občine Ljubljana¹⁸⁰ je še dodatno prililo olje na ogenj in povzročilo nelagodje med članicami: medtem ko so nekatere odločitev glede nagrade problematizirale, so jo druge zagovarjale. Zbor niti v medijih niti na spletu ni podal uradne izjave glede koncerta in nagrade.

Oba dogodka sta znotraj zbora obudila debato o pomenu rednih in transparentnih pogovorov o težavah, s katerimi se zbor sooča, zlasti glede pasivnosti dela članic – tistih, ki tudi ob pomembnih odločitvah (kot je nastop v

179 Izraz »estradniški aktivizem« je skoval Dragan Protić – Prota, član svetovno priznane umetniške skupine *Škart* iz Beograda ter ustanovitelj prvega samoorganiziranega zbora na območju nekdanje Jugoslavije Horkeskart, med najinim pogovorom v času drugega Festivala samoorganiziranih pevskih zborov junija 2013 v Ljubljani.

180 Kombinat je bil skupaj z Društvom Ključ, Zvezo prijateljev mladine Moste Polje in drugimi institucijami in skupinami, ki svoje delo posvečajo občutljivim družbenim temam, nagrajen za družbeni angažma.

Stožicah) niso zainteresirane za soodločanje. Kot sem že omenila v drugem poglavju, je intenzivno koncertno nastopanje preprečevalo, da bi članice zbora razpravljale o pomembnih odprtih vprašanjih. Nekatere članice so problematizirale način odločanja o koncertu v Stožicah, sam stadion in njegov simbolični pomen ter razmerje s pevskim zborom Pinko Tomažič. Za druge je bil ta nastop kot vsak drug koncert – plačan nastop, kjer so občasno prisotni tudi politiki (župani, občinski uslužbenci). Trdile so, da je bil koncert izjemno uspešen dogodek in da so bili ljudje navdušeni in hvaležni za pesmi, »ki so nagovorile njihova srca in oživele pozabljene vrednote in ideje solidarnosti, skrbi, tovarištva, hrepenenja in upanja« (Majda). Po mnenju teh članic naj bi bilo samo petje najbolj pomembno, tudi če prispeva k boljšemu počutju le ene osebe.

Je to res dovolj? Kaj nam lahko omenjene tenzije povedo o družbenem angažmaju skozi petje v današnjem času? Ali pa je upravičeno razumeti Kombinat kot svojevrstne »moralne podjetnike« (Becker 1963 v Taylor 2013: 65) brez »resničnih« aspiracij po družbeni spremembi? Glede na to, da članice Kombinata družbeni aktivizem razumejo kot bistveni del svojega delovanja, osrednjo dilemo predstavljajo plačani koncerti (kot so npr. nastopi na spominskih slovesnostih ter dogodki, kjer imajo politiki otvoritvene govore in sedijo v prvih vrstah):

To niso ljudje, ki jim jaz želim peti, jaz sem njim hvaležna, ampak mislim, da to, kar mi delamo, moramo prenesti ljudem, ki so aktivni, če hočemo, da se kakšen kvalitativni premik v tej družbi zgodi. To je tudi eden od razlogov, zakaj, mislim, se ne strinjam s tem nastopanjem na proslavah.

Živa

Enako so bile glasne članice, ki zagovarjajo držo, da pevski zbor služi svojemu namenu, če aktivno nastopa, ker edino na ta način doseže največje možno število ljudi, kot to opiše Teja:

Mi imamo v tem svojem statutu, da ne nastopamo za politične stranke in se tega tudi držimo. Se pa zavedamo, da smo, kakorkoli obračaš, v tem sistemu. Zdaj, če se izločimo, to pomeni da gremo totalno na rob, tudi treh četrtin nastopov ne moremo sprejeti in ostajamo na robu in prepričujemo že prepričane – ozko skupino enako mislečih. Kaj smo potem naredili?

Omenjena vprašanja so le odmevi osrednje dileme, ali zbor deluje znotraj ali onkraj »sistema«. V tem okviru se država (ali sistem) nahaja v samem središču konceptualizacije družbenega angažmaja, medtem ko se dihotomiji sistem/ljudje in dominantna politika/subverzivna alternativa kontinuirano ohranjata. Njihove dileme v center postavljajo problematiko družbene kritike, ki je v sodobni *družbi konsenza*¹⁸¹ ni mogoče več misliti in prakticirati na isti način. V družbenem okolju, v katerem ni mogoče razločiti delovanja umetnosti od delovanja samega sistema, ker se oba napajata iz nedoločljivosti njihovega razmerja, umetnost, ki sebe vidi kot angažirano, tvega, da postane parodija učinkovitosti, za katero se zavzema (Ranciére 2010a: 148). Ker demokracija ni več »normativna vrednota«, temveč zgolj stvar »osebnega okusa« (Leys 2011: 452), politično aktivni subjekti subliminalno delijo naklonjenost in prepričanja, ne da bi jih politično realizirali.

Medtem ko nekateri glasovi iz radikalnih umetniških praks trdijo, da je potrebno spremeniti ta *status quo* in narediti radikalen rez, drugi poudarjajo, da je prav *status quo* ta permanentna sprememba. Menijo, da je potrebno spremeniti spremembo, pobegniti iz zapora spremembe in narediti intervencijo. Še več, zagovarjajo, da je potrebno ustvariti produktivno razpoko in nestabilnost. Poraja se torej vprašanje, na kakšen način Kombinat uteleša *status quo* in na kakšen način odpira prostor za družbeno transformacijo? Ali notranja struktura Kombinata, politika repertoarja in izvedbeno okolje lahko pred-

181 Ranciére pravi, da je sistem danes izgubil svojo »nekonsenznost«, iz katere so se napajali modeli kritične umetnosti in ki se kaže v vsej svoji goloti (Ranciére 2010b: 42).

stavljajo intervencijo v družbeno realnost? Ali pa gre za »pop-revolucionarje« oziroma prakso subverzije, ki je forma brez vsebine in kot taka del kapitalistične kulturne produkcije?

Prepričana sem, da je nenehno vztrajanje na »učinkih« umetnosti del neoliberalnih diskurzov, ki se osredotočajo izključno na izide in rezultate kot produkte določenih dejanj. Pri zaznavanju potencialnosti zbora Kombinat menim, da je bolje posvetiti pozornost procesu, in sicer procesu ustvarjanja možnosti za novo kolektivno obliko političnega delovanja. V času, ko ni več »zunanj« politike sistema in »notranje« strukture umetnosti, ki bi ji bila zunanja politika tuja, torej zagovarjam perspektivo, ki nam ponuja alternativen način razumevanja politične kapacitete umetnosti in, konkretnije, glasbe. O tradicionalnem pojmovanju političnega je potrebno razmišljati skladno z aktualnim družbenim trenutkom, v katerem ni »ideoloških politik« in v katerem raba odkritih političnih vsebin ni nujno učinkovita. Nove taktike se izogibajo eksplicitnim političnim sporočilom, a navkljub temu lahko govorimo o politiki.

Poleg tega v času neoliberalnega kapitalizma ni mogoče reducirati delovanja glasbe samo na izraz upora na eni strani ali na prispevek h kapitalistični produkciji na drugi strani. Politični pomen se nahaja v vsakdanjih, pogosto banalnih dejanjih – v primeru glasbe gre za kapaciteto transmisije čustvenih vsebin in afekta. Če razumemo zmožnost glasbe, da na različnih ravneh deluje simultano – subjektivno, trans-subjektivno in visceralno (glej Cross 2003, Waitt, Ryan in Farbotko 2013) – potem je potrebno osrednji potencial dejanj Kombinata iskati v relacijskih politikah in ne v konkretnem političnem učinku.

POLITIKE UŽIVANJA IN ZABAVE

Poglavje sem odprla z enim izmed ključnih konceptualnih vprašanj, ki se ne tiče zgolj Kombinata, temveč tudi drugih angažiranih glasbenikov in glasbenih kolektivitet – z vprašanjem, ali je glasba dovolj. Dejstvo, da glasbeni nastopi močno mobilizirajo ljudi na ravni čustev in imaginacije, lahko omogoči nove, alternativne načine delovanja. Potencial zvočnega afekta za mobilizacijo ljudi, ki sem ga obravnavala v tretjem poglavju, nam usmerja pozornost k značaju trans-subjektivne narave zvoka v politiki participacije in družbenem angažmaju. Kot omenjeno, je eden največjih potencialov glasbe njena zmožnost, da oblikuje prostorsko-časovne kolektivitete, v katerih imajo ljudje, ki sodelujejo v glasbenem dogodku, na nek način občutek združenosti, četudi ni nujno, da se med seboj strinjajo. Če še enkrat citiram Jacquesa Rancièra: »[U]činkovitost umetnosti ni v prenašanju sporočil, ponujanju modelov ali protimodelov obnašanja ali učenju [...] Najprej je v razporeditvi teles, v razrezu singularnih prostorov in časov, ki določajo načine skupnega ali ločenega bivanja, bivanja nasproti ali sredi, znotraj ali zunaj, blizu ali dalje« (Rancière 2010b: 35). Po mojem mnenju je zato potrebno nameniti pozornost pomenu afektivnih vezi pri mobilizaciji in gradnji političnih subjektivitet, ki se odvija zunaj diskurzivnih načinov interakcije (glej Massumi 2002: 9). Nastopi Kombinata lahko generirajo nove mobilizacije, apropiacije in reartikulacije obstoječih pomenov političnega, kar pa skozi prostorsko-časovne zvočne kolektivitete omogoča medsebojno povezanost zvočnega, družbenega in političnega.

Zvočni dogodki omogočajo nastanek nove družbenosti skozi uglasjevanje, v katerem so afektivni odzivi povezani in ponovljeni (Brennan 2004: 52). Če uporabimo konceptualni okvir teorije afekta, zvočna izkušnja proizvaja specifičen »zvočni prostor«, v katerem se ljudje skozi afektivnost angažirajo

kot del ne-identitetnih kolektivitet. Ta »afektivna družbenost« (Raffles 2002), četudi le začasno, omogoča družbene povezave, ki pred začetkom nastopa niso obstajale (Oushakine 2011: 255). Doživljanje oziroma izvajanje glasbe v dobri družbi prijateljev je torej potencialno tudi prostor, v katerem se nefunkcionalnost in totalna funkcionalnost združita, kar omogoča politični potencial tistih glasbenih dejanj, ki so lahko diskreditirana kot komercializacija oziroma komodificirano vedenje. V anketi, v kateri sem spraševala o ključnih razlogih za pridružitvev Kombinat, se veselje do druženja nahaja na zelo visokem mestu. Kot pravi Marija, gre »v osnovi za veselje do petja in druženja. Zelo, zelo kmalu (verjetno že po prvih ali drugih vajah) pa je to preraslo še v željo po nastopanju s pesmimi, ki so v repertoarju z namenom prenašanja sporočila teh pesmi v javnost.« Članice zbora uživajo v skupnem petju, kar je tesno povezano tudi z dobrim občutkom in pozitivno samopodobo kot rezultatom sodelovanja v družbeno angažiranem dejanju. V omenjeni anketi so članice pevskega zbora dejale, da pesmi ne izvajajo zgolj zato, da bi jih ohranile ali pa reaktualizirale za današnji čas, temveč tudi zato, ker jih preprosto osrečujejo. Kot poudarja David Hesmondhalgh, zabavanje in uživanje v kolektivnem petju predstavljata ključno motivacijo pri družbenem ustvarjanju glasbe (Hesmondhalgh 2013: 8).

Uživanje in zabava sta torej zelo plodna koncepta za razmišljanje o družbenem angažmaju skozi glasbo, kar pomeni, da je oba potrebno razumeti na nov način. Zanimarjanje vloge in potenciala uživanja je rezultat čezmerne (pretirane) refleksije oziroma nezmožnosti premišljevanja o potencialih glasbe kot takšne. Če še enkrat povzamem Davida Hesmondhalgha, je glasba učinkovita zato, ker sta izvajanje in poslušanje glasbe zelo prijetni izkušnji (ibid.). Zdi se, da je prav uživanje ključen vir mobilizacije, ki transsubjektivnemu potencialu zvočnega afekta lahko omogoči immanenten potencial. Sledeč temu je uživanje (v glasbi) zelo produktivna sila, ki ustvarja nove vezi med prijatelji, znanci in neznanci ter omogoča kolektivne spomine, ki vedno bolj povezujejo kolektiv skozi obujanje afektivnih relacij

(Guilbault 2010: 24). Intenzivne kolektivne glasbene izkušnje odpirajo možnosti za transformacijo – skupna izkušnja je tako proces kot produkt (transformativni trenutek) samoemancipacije. Takšno pozitivno, mogoče celo »romantično« razmišljanje o zvočnem afektu je sublimirano v odzivih v anketi, kjer sem spraševala po učinkih aktivnosti Kombinata: najpogostejši odgovor je bil »prenašanje pozitivne misli med ljudi v širšem smislu in dobrodelnost«.

Po drugi strani kritični pogledi na študije afekta opozarjajo na omejenost teoretizacije afekta kot nujno »ustvarjalnega«, »dobrega« ali kot »presežka potencialnih sprememb, ki naj še pridejo« (Caspão 2014: 32) in problematizirajo afekt kot obet pozitivne spremembe: »Ni jamstva da bo afekt ustvaril nekaj novega, obetavnega, kar bo nujno boljše od 'zdaj'« (ibid.). Kakor je že razloženo v tretjem poglavju, je inherentna pozitivnost ter obet za nekaj drugega, nenačrtovanega in nepričakovanega, osrednja šibka točka teorije afekta, ki istočasno »njegov potencial ohranja pri življenju« (ibid.).¹⁸² V luči študij, ki so obravnavale tudi negativne učinke afektivne zvočne izkušnje (kot že omenjena Goodmanova študija z naslovom *Sonic warfare*), se mi obrat k zvočnemu afektu zdi produktiven le, če o njem razmišljamo kot o uglaševanju in njegovem učinku na izvajalce in poslušalce. Iz zornega kota zvočne afektivne izkušnje lahko afekt – ne glede na to, ali prispeva k prijetnejšemu občutku ali pa povzroča negativne občutke – prispeva k mobilizaciji in transformaciji ter posledično k spremembi realnosti. V teh točkah so torej mogoče nove oblike zaznavanja, razmišljanja in delovanja, ne glede na to, da so afektivne ekonomije bežne in situacijske.

Pri tem pa ne gre pozabiti, da je lastnost afekta intenzivna nevtralnost (Seigworth in Gregg 2010: 10). Kot rečeno v uvodu, z afektom (in zvočnim

182 Afekt je, posebej v primerih tematizacije v uprizoritvenih umetnostih, uporabljen kot platforma za spremembo in transformacijo, kot politika estetike in estetika politike.

afektom) se tudi manipulira, postaja sredstvo za akumulacijo kapitala, ki ga oblikuje kot »privilegirani aparat, s katerim kapital nadzira življenja tistih, o katerih pravi, da jih štiti« (Caspão 2014: 32). Pri razmišljanju o nevtralnosti afekta vidim kot zelo koristen Rancièrov model »indiferentnosti« ali »radikalne pasivnosti« kot estetske učinkovitosti, ki nevtralizira samo nasprotje med aktivnostjo in pasivnostjo. Rancière, za katerega je najpomembnejša prav odsotnost kakršnegakoli sporočila, namenjenega specifičnemu občinstvu, odnos med umetnostjo in politiko definira takole: »Politika je aktivnost, ki rekonfigurira čutne okvire, znotraj katerih so definirani skupni objekti« (Rancière 2010b: 38). V tem smislu politike užitka in zabave označijo ključen trenutek, ko umetnost (v tem primeru glasbena dejavnost) izstopi iz mreže svoje funkcionalnosti in namere, da bi bila politična. To iz »pasivnosti« (ali apolitičnosti) naredi novo vrsto učinkovitosti. Kot je omenjeno v drugem poglavju, se navidezna »nedejavnost« (pri pevkah, ki »le pojejo« in se ne angažirajo na drugih področjih) kaže kot oblika, ki definira »zarezo v normalni porazdelitvi oblik čutnega obstoja ter 'zmožnosti' in 'nezmožnosti', povezane z njimi« (ibid.: 40). Kot plastično razloži Rancière: »[O]d videnja predstave ne prehajamo k razumevanju sveta, od intelektualnega razumevanja ne k odločitvi za akcijo. Prehajamo od enega čutnega sveta k drugemu čutnemu svetu, ki definira druge dopustljivosti in nedopustljivosti, druge sposobnosti in nesposobnosti« (ibid.: 42).

Glede na povedano se potencial glasbenih dejanj Kombinata lahko artikulira kot politika vsakdanjika, pri čemer se konstantno preizkušajo meje tistega, kar šteje kot politično (glej Amin in Thrift 2005). Četudi ga lahko doživljamo kot prijetno subverzijo, Kombinat mobilizira kolektivitete in daje občutek aktivne politične participacije prek ustvarjanja »novih performativnih političnih ekologij« (Thrift 2011: 20). Nastopi Kombinata skozi zvočni afekt povečujejo zmožnost delovanja, kar sovпада z Guattarijevim konceptom afektivne distribucije – načina, kako je pluralizem zamišljen kot

beg od vedno bolj konservativnega pojmovanja »politike« in političnega subjekta k močem majhnih afektivnih sprememb vsakodnevnega življenja (Guattari v Bertelsen in Murphie 2010: 139). Pogled, ki ga predstavljam, ni ne povečevanje ne zanikanje potencialnosti zvočnega afekta, temveč način polemične obravnave ključnih argumentov pri vprašanju učinka glasbenega političnega angažmaja.

PONOVNO PARTIZANSKI BOJ? RADIKALNI IDEALIZEM IN UTOPIJA

Ko mi je Maksi povedala za Kombinat, sem rekla, vau, to pa je še boljše, ker to so pa mladi, to je poslanstvo partizanskega in to so partizani danes.
Živa

Če parafraziram pisanje Joseja Estebana Muñoza o queer gibanjih: člani in članice Kombinata nikoli niso bili partizani, vendar partizanstvo obstaja kot ideal, ki ga je mogoče črpati iz preteklosti in uporabiti za zamišljanje prihodnosti.¹⁸³ V času, ko je v postjugoslovanskih družbah politično levico kolonizirala neoliberalna doktrina, projekt, kot je Kombinat, ne ponuja zgolj premisleka o idejah upora, solidarnosti in moralnosti, temveč, kot sem poskusila pokazati v predhodnih odstavkih, tudi način, kako ideje spraviti v prakso z vsemi izzivi, neuspehi, paradoksi in potencialnimi instrumentalizacijami. V splošni klimi anti-utopizma, ki je nastala po padcu berlinskega zidu, ker je prišlo do opuščanja političnega idealizma, zbor zagovarja utopično premišljevanje odnosa med umetnostjo in družbenim ter zagovarja kritično interveniranje v konkretne družbene izzive. Članice Kombinata ne skušajo zgolj redefinirati idealističnega pogleda in utopije, temveč pozivajo ljudi, naj »začutijo« utopijo: »da sledijo tej zagledanosti, neki optimistični zagledanosti v prihodnost, torej v utopijo« (Živa).

183 »Nikoli nismo bili queer, vendar queerovstvo za nas obstaja kot idealnost, ki jo je mogoče črpati iz preteklosti in uporabiti za zamišljanje prihodnosti« (Muñoz 2009: 1).

Sledeč Muñozu lahko ta pogled, usmerjen v prihodnost, razumemo kot »prenovljeno vlaganje v utopičnost in bodočnost« (Muñoz 2009: 11). Vendar le stežka trdimo, da gre pri utopičnosti za nekaj radikalno novega, saj je v socializmu obstajala dolga tradicija idealizma. Tu se strinjam z Muñozom, ki radikalnega ne razume kot ekstremne pravičnosti ali afirmacije novosti, temveč kot koncept, ki zajema politiko, usmerjeno v tukaj in zdaj, ter trdi, da utopija obstaja le v vsakdanjiku (ibid.: 9, 10).¹⁸⁴ Zato dejanja Kombinata vidim kot obliko kritičnega idealizma – usmerjenost k drugačnemu, »boljšemu« svetu, ki pomembo prispeva k politikam upanja kot eksistenčialnim praksam v aktualnem trenutku (glej Miyazaki 2004):

Včasih nam rečejo, ah, dajte no, vi, idealistke. Ja. Idealistke. Idealizem ni bolezen. Ni patologija. Kaj bi človek brez idealov? Zame ni ideal biti pri sedemdesetih brez gub. S pesmijo dajemo druga drugi moč.

Hladnik Milharčič 2011

Na začetku knjige *Kako misliti partizansko umetnost?* Miklavž Komelj pravi, da »je ireduktibilna političnost partizanske kulture in umetnosti prav v tem, da kultura in umetnost v partizanskem gibanju nista nastopili kot *nadomestek* za politiko«. Komelj razlikuje političnost partizanske kulturne produkcije od današnjih politiziranih umetniških praks znotraj kapitalističnega okvira, ki tvorijo nadomestek za odsotnost politike, kjer dobimo »politiko-brez-politike kot nadomestek za umetnost« (Komelj 2009: 8). Kaj se s tem jedrom političnega partizanske umetnosti zgodi, ko pride do reaktualizacije, kot v primeru Kombinata? Ali gre sploh »še vedno« za partizanske pesmi?

184 Jose Esteban Muñoz obravnava Blochovo klasifikacijo utopije, povezano z dvema kategorijama: abstraktno in konkretno. Prva je običajno razumljena kot banalni optimizem, druga, tako imenovano »izobraženo upanje«, pa je povezana z zgodovinsko situiranimi momenti in kolektiviteto, ki je aktualizirana ali pa potencialna (Muñoz 2009: 3).

Ta prehod iz izročila partizanstva v sodobno socialno angažirano delovanje sem jaz doživela tako precej organsko: prav v tem smislu, če smo mi partizani našega časa, če so se oni borili proti belogardistom in fašistom in nacistom, pa se mi na drugem nivoju, z besedami in z dejanji, borimo proti tem izdajalskim politikom.

Živa

Kot ponazarja Živina trditev, nastopi Kombinata kljub močni retorični delitvi med konceptoma reakcionarnega (kar je razumljeno kot nostalgično) in progresivnega (kar je razumljeno kot utopično) kažejo na kreativno preoblikovanje pomena preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, ki se ne razumejo kot časovno ločene. Želja po ponovnem ovrednotenju preteklosti vedno pomeni ponovno povezovanje s preteklostjo, kar pa vanjo vnaša nove dimenzije sedanjosti in prihodnosti skozi součinkovanje izkušnje in pričakovanja, spomina in možnosti.

Kot je že bilo izpostavljeno v tretjem poglavju, poslušanje partizanskih pesmi lahko sproži močne visceralne odzive, ki so odvisni tudi od izkušenj, vrednotenja, prepričanj in pričakovanj poslušalcev in izvajalcev. A te izkušnje ne izhajajo nujno iz vsebine, temveč iz radikalnega preoblikovanja skupne izkušnje čutnega. Tovrsten estetski režim za Rancièra predstavlja »tretjo« (novo) obliko učinkovitosti umetnosti, ki se pojavlja med čutnimi oblikami umetniške produkcije ter čutnimi oblikami, prek katerih si jo prilaščajo gledalci, bralci ali poslušalci. Estetska učinkovitost tako ni »prepoznavanje« umetnikove namere, ampak temelji na estetski »distanci« in »nevtralizaciji«: ni kontinuitete, ki bi zagotavljala »odnos vzroka in učinka med umetnikovo namero, načinom sprejemanja pri občinstvu in določeno konfiguracijo kolektivnega življenja« (Rancière 2010b: 36, 37).

RADIKALNI AMATERIZEM IN KREATIVNA KOLEKTIVITETA

Relacijska estetika, ki je v centru razmišljanja o političnih potencialih umetnosti, je v tesni navezavi s politiko participacije: »V horizontu nove politike se političnost umetnosti ne dogaja več na ravni reprezentacije, ampak na ravni participacije,« kot zapiše Komelj (2009: 358–359). Kot sem že obravnavala v drugem poglavju, se samoorganizacija v primeru Kombinata kot glasbene kolektivitete kaže kot nov način kolektivnega organiziranja in (so)odločanja. Če se oprem na premislek Miška Šuvakovića, ta oblika samoorganizacije in solidarnosti predstavlja vznik novega načina organiziranja v birokratiziranem vsakdanjem življenju ter odziv na Hobbesovo »vojno vsakega proti vsakomur« v neoliberalni sedanjosti (Šuvaković 2012: 9). Vsekakor pa ustvarjanje tovrstne glasbene kolektivitete nikakor ne pomeni poenotenja in reduciranja subjektivitete ter avtonomije članov in članic. Če si sposodim besede Muñoza, gre za »biti singularno pluralen« (Muñoz 2009: 10).

Ali lahko že sama pevska kolektiviteta predstavlja zametek »nove« družbe? Ali pa gre, če sledimo Angeli McRobbie, zgolj za prebliske, razpoke oziroma momente v pejsažu kapitalistične dominacije, ki potrebuje nove ravni in oblike podrejanja (McRobbie 2010: 70)? Kot je že bilo omenjeno, politične in druge elite prepoznavajo vrednost umetnosti, pri kateri gre za osebni oziroma družbeni angažma, sodobne oblike kapitalistične organizacije pa prav tako zahtevajo kooperativnost, participacijo, kreativnost in skupno delovanje – pri teh torej nikakor ne gre za zaščitene značilnosti spontane »ljudske želje po participaciji« (Gill in Pratt 2008: 19). Kot pravi Claire Bishop, je družbeno angažirana participatorna umetnost pogosto diskreditirana in jo kolonizirata tako neoliberalni kapitalizem kot moda (Bishop 2012: 277).

Kombinat lahko predstavlja odprt prostor, v katerem so ljudje slišani in v katerem lahko predstavijo svoje ideje in se izrazijo (četudi na različne načine). Goji obliko organizacije, ki naj bi segala onkraj klasičnega koncepta »civilne družbe«, ki je sestavljen iz definiranih struktur, hierarhičnega načina upravljanja in odločanja. Tovrstna pevska kolektiviteta služi kot prostor identificiranja, (samo)emancipacije in prakticiranja angažirane držbe, kooperativnosti in kolektivnega (so)odločanja ter solidarnosti. Model soodločanja naredi pevski zbor za kolektivteto, v kateri je proces političnega upravljanja kolektiven, kar – kot že omenjeno v drugem poglavju – ne pomeni, da ni hierarhičen, temveč da predstavlja kompleksno mrežo neenakih skupin in posameznikov ter posameznic, ki medsebojno sodelujejo. Zaradi tega se lahko Kombinat pokaže kot alternativa tržnemu modelu »demokratskega individualizma«.

Glede na povedano najbolj produktiven vidik delovanja Kombinata po mojem mnenju ni družbena angažiranost, ki naj bi ustvarjala/mobilizirala politično aktivne subjekte, ampak so to zagotovo notranje vezi, solidarnost in empatija. Skozi skupno petje in deljenje sape, tonov, čustev, pa tudi informacij in oblačil, članice prispevajo k raziskovanju novega načina družbenega mreženja in ustvarjanja kolektiva solidarnosti. Politični boji so v tem pogledu boji vsakdanjega življenja – boji za preživetje.

Zaradi tega se emancipacija in transformacija v Kombinat ne odvijata zgolj na ravni posameznika. Članice si delijo skupen cilj: vzpostavljanje novega »avdio-družbenega reda« v procesu upiranja sodobnim mehanizmom kapitalizma, ki je utemeljen na pasivni, potrošniški in profesionalni glasbeni industriji. Primat nad blagovno orientiranim izdelkom tako prevzame izmuzljiva izkušnja. Kot pravi Bishop, je pojmovanje umetnika kot individualnega producenta zamenjalo pojmovanje umetnika kot proizvajalca situacij, medtem ko je umetniško delo, ki je bilo obravnavano kot »končen in prenosen produkt, ki je lahko komodificiran«, zdaj zamišljeno kot trajajoč ali dolgoročen projekt (Bishop 2012: 2). V primeru

Kombinata se to ne zgodi na ravni celotne kolektivitete, saj nekatere članice najbolj zanima kakovost izvedbe in dober nastop. To kaže, da izkušnja in kakovost izvajanja nista nujno ločeni – ustvarjanje glasbene kolektivitete temelji na politiki užitka tako v glasbenih kot v »zunajglasbenih« dejavnostih.

Še bolj pomembno je, da članice sebe ne vidijo kot umetnic, ampak kot »angažirane državljanke, ki pojejo«, in tudi na ta način izražajo anti-elitistično pozicijo. In prav v tej točki optimističen pogled na kreativnost multiture kaže svoje šibkosti.¹⁸⁵ Namesto tega »množičnega individualizma« (Rancière 2010b: 43) se mi zdi za razmišljanje o glasbenem aktivizmu v kontekstu skupnega petja (ali zborovstva) veliko bolj produktiven konceptualni okvir anonimnega (brezimnega) subjekta, ki ga predlaga Rancière. Brezimno občinstvo je v primeru Kombinata zamenjano z brezimnimi »izvajalci«, ki skozi glasbeno kolektivteto ustvarjajo specifičen način politične aktivnosti tako, da služijo kot glas anonimnih (brezimnih). V 90. letih prejšnjega stoletja je na prostoru nekdanje Jugoslavije ideja amaterizma skoraj zamrla, ko so tržno-orientirane kulturne politike še bolj agresivno promovirale profesionalizacijo javne sfere in ustvarjanje kreativnih industrij. Glasbeni amaterizem je vsekakor ostal močan, predvsem na področju folklornih skupin ter cerkvenih zborov, kjer je ohranjal svojo kontinuiteto. A kategorija »javnega amaterja« kot angažiranega socialnega subjekta ni bila zaželeno. To »prazno mesto« javnega amaterja je v zadnjih letih postalo ena izmed glavnih pozicij za angažiranost v postjugoslovanskem prostoru, zasedli pa so jo prav

185 Koncept kreativne multiture določeni raziskovalci kritizirajo kot post-liberalno alternativo avtonomnemu liberalnem subjektu, utemeljeno v ideji vitalnega družbenega mreženja (Mazzarella 2010: 698). V knjigi se načrtno izogibam konceptu multiture ter kreativne multiture globalnega proletariata, kot ga v delu *Imperij* iz leta 2001 obravnava Michael Hardt in Antonio Negri, ker ga vidim kot neustreznega ter na splošno problematičnega v konceptualizaciji novih kolektivnih političnih subjektivitet. Za novejšo debato o »negativni intimnosti« med koncepti množice in multiture ter za obsežnejšo kritiko koncepta multiture glej Mazzarella 2010.

samoorganizirani zbori,¹⁸⁶ čeprav je vzpon zborovstva viden tudi v porastu števila bolj popularnih pol-profesionalnih zborov.¹⁸⁷

Kot je že bilo omenjeno, je »radikalni amaterizem«, ki ga negujejo članice Kombinata, antipod tehnokratski, birokratizirani in profesionalni glasbeni dejavnosti ter konvencionalnim načinom umetniške produkcije in potrošnje v kapitalizmu. Promovira idejo samo-ukinitve umetnosti skozi oblikovanje subjektivitete brezimnega, ki izziva mejo med izvajalcem in poslušalci in tako neposredno gradi oblike novega življenja in produkcije družbenih vezi, »ki spreminjajo načine čutne prezentacije in oblike izjavljanja, tako da spreminjajo okvire, lestvice in ritme, tako da gradijo nova razmerja med videzom in realnostjo, posameznim in skupnim, vidnim in njegovim pomenom« (Rancière 2010b: 41). To lahko odpre prostor za nove oblike kolektivnega delovanja, v katerih se simultano proizvajajo nove apropiacije moči, še posebej v času, ko je politika prepogosto zvedena na deklarativne slepe ulice (Thrift 2011: 56). Še bolj pomembno pa je, da so članice Kombinata osebe z imeni in priimki, ki se zavestno odrekajo lastnim interesom zato, da bi javno izražale svoje nestrinjanje z določenimi politikami. Prav zaradi svoje pripravljenosti, da se izpostavijo v javni sferi in vkorakajo v polje družbene kritike, so pogosto prepoznane v svojih okoljih, kar jim lahko povzroči težave v družini, v delovnem in v širšem okolju.¹⁸⁸

186 V zadnjih letih se pojavljajo tudi v manjših mestih, kot so Pulj ali Kragujevac. Prav tako pa je na območju nekdanje Jugoslavije opazen »razcvet« številnih novih »verskih« zborov – krščanskih in islamskih.

187 Kot so izjemno uspešni Perpetuum Jazzile iz Slovenije ali Viva Vox iz Srbije.

188 Članice in člani posameznih zborov – posebej iz manjših mestih, kot so Raspeani Skopjani iz Skopja ali novoustanovljeni zbor Praksa iz Pulja – imajo resne težave v svojem vsakodnevnem osebnem in profesionalnem življenju le zaradi dejstva, da z glasbo izražajo svoja mnenja in kritizirajo družbeno realnost.

Kombinat kot kolektiviteta torej ustvarja nove možnosti delovanja v družbenem okolju skozi specifično obliko organizacije, uživanja, druženja in odločanja, temelječ na viziji družbe kooperativnosti, skupnega, solidarnosti in samoskrbe. Tako se lahko ustvari prostor za nove načine distribucije moči. Pevski zbor namreč uteleša medosebni potencial zvočnega afekta za povečevanje zmožnosti skupnega delovanja oziroma eksperimentiranja s tako imenovanimi »efektivnimi občutki pripadnosti« (Stengers 2006), ki se rojevajo v neoliberalizmu.

Predstavljeni pogled na vlogo teorije afekta kot orodja, ki razširja obstoječe poglede na glasbeno-družbeni angažma, lahko predstavlja tudi spolzek teren, saj raba konceptualnega okvirja teorije afekta za raziskovanje obstoječih dilem dejansko zgolj odpira prostor za nova razmišljanja. Upam pa, da bo pričujoče delo pripomoglo k nadaljnjemu raziskovanju z odpiranjem produktivnih vprašanj o odnosu med našo izkušnjo zvoka, afektom in spominom; vprašanj, ki resonirajo v kopici interpretativnih in teoretskih dilem in vrzeli.

LITERATURA

Ahmed, Sara

2004 *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

2010 'Happy objects.' V: *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg in Gregory J. Seigworth, ur. Durham: Duke University Press Books. Str. 29–51.

Amin, Ash in Nigel Thrift

2005 'What's left? Just the future.' *Antipode* 37: 220–238.

Bahtin, Mihail

1986 *Speech Genres and Other Late Essays*. Prevedel Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.

Becker, Judith

2004 *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press.

Bergson, Henri

1991 *Matter and Memory*. Prevedla Nancy Margaret Paul in W. Scott Palmer. New York: Zone Books.

Berlant, Lauren

2008 'Thinking about feeling historical.' *Emotion, Space and Society* 1: 4–9.

Bertelsen, Lone in Andrew Murphie

2010 'An Ethics of Everyday Infinities and Powers: Félix Guattari on Affect and the Refrain.' V: *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg in Gregory J. Seigworth, ur. Durham: Duke University Press Books. Str. 138–157.

Bishop, Claire

2012 *Umetni pekli: Participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska.

Bonfiglioli, Chiara

2011 'Former East, former West: post-Socialist Nostalgia and Feminist Genealogies in Today's Europe.' *Bulletin of the Institute of Ethnography SANULIX*(1): 115–128.

Bonini-Baraldi, Filippo

2009 'All the Pain and Joy of the World in a Single Melody: A Transylvanian case study on musical emotion.' *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 26(3): 257–261.

- Born, Georgina
2011 'Music and the materialization of identities.' *Journal of Material Culture* 16(4): 376–388.
- Bošković, Aleksandar
2013 'Yugonostalgia and Yugoslav Cultural Memory: Lexicon of Yu Mythology' *Slavic Review* 72(1): 54–78.
- Bošković-Stulli, Maja
1960 'Narodna poezija naše oslobodilačke borbe kao izraz savremenog folklor-nog stvaralaštva.' V: *Zbornik radova SANLXVIII*(3): 393–424.
- Boyer, Dominic
2006 'Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany.' *East European Politics and Society* 20(1): 152–179.
- Brennan, Teresa
2004 *The Transmission of Affect*. Ithaca in London: Cornell University Press.
- Buchanan, Ian in Marcel Swiboda
2004 *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bull, Michael in Les Back, ur.
2003 *The Auditory Culture Reader*. London: Berg.
- Carter, Paul
2004 'Ambiguous Traces, Mishearing, and Auditory Space.' V: *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Veit Erlmann, ur. Oxford: Berg. Str. 43–63.
- Caspão, Paula
2014 'Lepljive zgodnice za afekt: epizode umeščene misli.' *Maska, časopis za scenske umetnosti* XXIX(161–162): 26–43.
- Ceribašić, Naila
1998 'Heritage of the Second World War in Croatia: Identity Imposed Upon and By Music.' V: *Music, Politics and War: Views from Croatia*. Svanibor Pettan, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research. Str. 109–129.
- Cigoj Krstulović, Nataša
2000 'Glasba druge polovice 19. stoletja na Slovenskem: k funkciji in pomenu zborovskega petja v slovenski kulturni zgodovini.' *Kronika* 48(3): 94–106.
- Clayton, Martin
2001 'Music and Meaning.' *Special issue of British Journal of Ethnomusicology* 10(1): 1–17.
2012 'What is entrainment? Definition and applications in musical research.' *Empirical Musicology Review* 7(1–2): 49–56.

- Colebrook, Claire
2003 *Irony: the New Critical Idiom*. New York: Routledge.
- Coleman, Rebecca in Jessica Ringrose
2013 *Deleuze and Research Methodologies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Clough, Patricia Ticineto in Jean Halley, ur.
2007 *The affective turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Crnović, Deja
2013 'Kombinat.' *Planet Siol.net*. URL: <www.siol.net/scena/glasba/ocene_albumov/2013/01/kombinat.aspx>, obiskano 24. 1. 2013.
- Cross, Ian
2003 'Music as biocultural phenomenon.' *Annals of the New York Academy of Sciences* 999: 106–111. Giulino Avanzini, Carmine Faienza, Diego Minciocchi idr., ur. URL: <www-personal.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/IRMCNYAS2003.PDF>, obiskano 17. 9. 2013.
- Cusick, Suzanne
2006 'Music as Torture / Music as Weapon.' *Transcultural Music Review* 10. URL: <www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_eng.htm>, obiskano 15. 10. 2013.
2008: 'Musicology, Torture, Repair.' *Radical Musicology* 3. URL: <www.radicalmusicology.org.uk/2008.htm>, maj 2012, obiskano 15. 10. 2013.
- Cvetko, Dragotin
1960 *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem (III)*. Diplomsko delo. Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Filozofska fakulteta, PZN za muzikologijo.
- Cvetko, Igor
1981 *Scenska glasba med narodnoosvobodilno vojno*. Diplomsko delo. Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Filozofska fakulteta, PZN za muzikologijo.
- Čubelić, Tvrtko
1960 'Stilsko-izražajne karakteristike pjesama revolucije.' V: *Rad Kongresa Folklorista Jugoslavije*, VI, Bled 1959. Ljubljana: Savez udruženja folklorista Jugoslavije. Str. 279–283.
- Dann, Graham in Tony Seaton
2001 'Slavery, Contested Heritage and Thanatourism (introduction).' V: *Slavery, Contested Heritage and Thanatourism*. Dann Graham in Tony Seaton, ur. New York: Haworth Hospitality Press. Str. 1–29.
- Dearborn, Lynne in John C. Stallmeyer
2010 *Inconvenient heritage: erasure and global tourism in Luang Prabang* Walnut Creek: Left Coast Press.

- Debeljak, Aleš
1994 *Twilight of the Idols: Recollections of a Lost Yugoslavia*. New York: White Pine Press.
- Deleuze, Gill in Felix Guattari
1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Deželak-Barič, Vida
2001 'Avtonomnost osvobodilne fronte slovenskega naroda in odzivi osrednjega jugoslovanskega vodstva NOB.' V: *Odpor 1941: zbornik s posveta ob 60. obletnici Osvobodilne fronte slovenskega naroda*. Zdenko Čepič in Tanja Velagič, ur. Ljubljana: Borec. Str. 197–208.
- Dolničar, Ivan
2001 'Pozdravni govor.' V: *Odpor 1941: zbornik s posveta ob 60. obletnici Osvobodilne fronte slovenskega naroda*. Zdenko Čepič in Tanja Velagič, ur. Ljubljana: Borec. Str. 3–5.
- Edensor, Tim, ur.
2010 *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*. Farnham: Ashgate.
- Elliott, Richard
2013 'So transported: Nina Simone, 'My Sweet Lord' and the (un)folding of affect.' V: *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. Maria Thompson in Ian Biddle, ur. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury. Str. 75-90.
- Eyerman, Ron in Andrew Jamison
1998 *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feld, Steven
1990 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (2. izdaja).
- Feld, Steven in Donald Brenneis
2004 'Doing anthropology in sound.' *American Ethnologist* 31(4): 461–474.
- Ferenc, Tone
2001 'Položaj slovenskega naroda ob okupaciji.' V: *Odpor 1941: zbornik s posveta ob 60. obletnici Osvobodilne fronte slovenskega naroda*. Zdenko Čepič in Tanja Velagič, ur. Ljubljana: Borec. Str. 49–54.
- Fillitz, Thomas in A. Jamie Saris, ur.
2012 *Debating authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*. New York and Oxford: Berghahn Books.

- Finchum-Sung, Hilary Vanessa
2012 'Visual Excess: The Visuality of Traditional Music Performance in South Korea.' *Ethnomusicology* 56(3): 396–425.
- Frith, Simon
1996 *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Garcia, Luis-Manuel
2011 'Can you feel it, too?': *Intimacy and affect at electronic dance music events in Paris, Chicago, and Berlin*. Doktorska naloga. The University of Chicago.
- Gilbert, Jeremy
2004 'Signifying Nothing: »Culture«, »Discourse« and the Sociality of Affect.' *Culture Machine* 6. URL: www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewarticle/8/7, obiskano 4. 10. 2012.
- Gill, Rosalind in Andy Pratt
2008 'In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work.' *Theory, Culture & Society*, 25(7–8): 1–30.
- Godeša, Bojan
2001 'Nekateri vidiki razmerja med vsejugoslovanskih in slovenskim razvojem v času druge svetovne vojne.' V: *Odpor 1941: zbornik s posveta ob 60. obletnici Osvobodilne fronte slovenskega naroda*. Zdenko Čepič in Tanja Velagič, ur. Ljubljana: Borec. Str. 193–195.
- Goodman, Steve
2010 *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Massachusetts, London: The MIT Press.
- Gregg, Melissa in Gregory J. Seigworth, ur.
2010 *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press Books.
- Grossberg, Lawrence
1984 'Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life.' *Popular Music* 4: 225–58.
2010 'Affect's Future: Rediscovering the Virtual in the Actual.' Intervju z Gregoryjem J. Seigworthom in Melisso Gregg. V: *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg in Gregory J. Seigworth, ur. Durham: Duke University Press Books. Str. 309–338.
- Guilbault, Jocelyne
2010 'Music, Politics, and Pleasure: Live Soca in Trinidad.' *Small Axe* 31(41/1): 16–29.

- Guštin, Damijan
2001 'Bistvene razlike med razvojem NOB na vojaškem področju v Sloveniji in drugih jugoslovanskih pokrajinah ter sosednjih narodih.' V: *Odpor 1941: zbornik s posveta ob 60. obletnici Osvobodilne fronte slovenskega naroda*. Zdenko Čepič in Tanja Velagič, ur. Ljubljana: Borec. Str. 183–192.
- Hardt, Michael in Antonio Negri
2001 *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harvey, David C.
2001 'Heritage pasts and heritage presents: Temporality, meaning and the scope of heritage studies.' *International Journal of Heritage Studies* 7(4): 319–338.
- Hedžet Tóth, Cvetka
2001 'Uporništvo kot volja do življenja.' V: *Odpor 1941: zbornik s posveta ob 60. obletnici Osvobodilne fronte slovenskega naroda*. Zdenko Čepič in Tanja Velagič, ur. Ljubljana: Borec. Str. 63–71.
- Hemmings, Clare
2005 'Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn.' *Cultural Studies Review* 19(5): 548–67.
- Hercigonja, Nikola
1972 'Muzička nastojanja u narodnooslobodilačkoj borbi.' V: *Napisi o muzici*. Beograd: Umetnička akademija. Str. 187–194.
- Hesmondhalgh, David
2013 *Why Music Matters*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hladnik Milharčič, Ervin
2011 'Smrt fašizmu!' Reportaža Zbori in pesmi upora. URL: www.dnevnik.si/objektiv/reportaa/1042440353, obiskano 15. 4. 2012.
- Hofman, Ana
1999 *Uloga partizanskih pesama u kreiranju sistema*. Magistrska naloga. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
2011 *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia* (Balkan studies library 1). Leiden: Brill.
2013 'Ko se boji šunda još? : muzička cenzura u Jugoslaviji.' V: *Socijalizam na klupi: jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike* (CeKaPISarnica, št. 3). Lada Duraković in Andrea Matošević, ur. Zagreb: Srednja Europa, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile: Sa(n)jam knjige u Istri. Str. 279–316.
- Holloway, John
2010 *Crack Capitalism*. London, New York: Pluto Press.

- Horvat, Srećko in Igor Štikš
2012 'Welcome to the Desert of Transition! Post-Socialism, the European Union and a New Left in the Balkans.' *Monthly Review* 63(10). URL: <http://monthlyreview.org/2012/03/01/welcome-to-the-desert-of-transition>, obiskano 22. 12. 2013.
- Hrovatin, Radoslav
1960 'Slovenska partizanska pesem kot predmet znanosti.' V: *Rad Kongresa Folklorista Jugoslavije, VI, Bled 1959*. Ljubljana: Savez udruženja folklorista Jugoslavije. Str. 255–258.
- Hulse, Brian in Nick Nesbitt, ur.
2010 *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Aldershot: Ashgate.
- Jansen, Stef
2005 *Antinacionalizam: etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Juslin, Patrick N. in Daniel Västfjäll
2008 'Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms.' *Behavioral and Brain Sciences* 31: 559–575.
- Karakaš, Branko, ur.
1974 *S'pesmom do slobode s'pesmom u slobodi* (CD). Muzičko odeljenje sekretarijata za narodnu odbranu, Beograd.
- Kassabian, Anahid
2001 'Ubiquitous Listening and Networked Subjectivity.' *ECHO* 3(2). URL: www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/kassabian/index.html, obiskano 16. 2. 2013.
2013 *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley: University of California Press.
- Kastelic, Lovro
2013: 'Kombinatke, dekleta, polna posluha in upora.' *Slovenske novice*. URL: www.slovenskenovice.si/novice/slovenija/kombinatke-dekleta-polna-posluha-upora, obiskano 16. 2. 2013.
- Kirn, Gal
2010 'Sjećanje na partizane ili misao o partizanstvu.' *Novosti* 547. URL: www.novosti.com/2010/06/sjecanje-na-partizane-ili-misao-o-partizanstvu, obiskano 2. 2. 2013.
2011 'Antifašistična spominska obeležja: l'art pour l'art ali mitologizacija socialistične Jugoslavije?' V: *Politike reprezentacije v Jugovzhodni Evropi na prelomu stoletij* (Kulturni spomin št. 1). Tanja Petrović, ur. Ljubljana: Sekcija za interdisciplinarno raziskovanje, Založba ZRC. Str. 228–256.

- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara
 1998 *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
 2004 *Intangible Heritage as Metacultural Production*. Oxford: Blackwell Publishing.
 URL: www.nyu.edu/classes/bkg/web/heritage_ML.pdf, obiskano 24. 4. 2013.
- Komelj, Miklavž
 2009 *Kako misliti partizansko umetnost*. Ljubljana: Založba *cf. 'Koncert partizanskih pesmi.' *Ljubljanski dnevnik*, 5. 7. 1955.
- Košak, Eva
 2013 'Koncert ŽPZ Kombinata: uporniška glasba razvnela dvorano Union.' MMC RTV SLO. URL: www.rtv slo.si/zabava/glasba/koncert-zpz-kombinat-uporniska-glasba-razvnela-dvorano-union/302039, obiskano 9. 2. 2013.
- Kovačević, Ivan
 2012 *Ogledi o jugoslovenskom kulturnom nasledu*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet (Etnološka biblioteka, knj. 61).
- Kovačič, Mojca
 2014 'Posnetki vokalnih zasedb Glasbene matice in podoba ljudske pesmi v času prvih gramofonskih snemanj na Slovenskem.' *Traditiones* 43(2): 75–96.
- Križnar, Franc
 1992 *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Kršič, Dejan
 2013 'Velika očkivanja, bizarnosti i slijepo mjesto ideologije.' URL: www.academia.edu/5588192/Velika_ockivanja_bizarnosti_i_slijepo_mjesto_ideologije, obiskano 22. 3. 2014.
- Kurtović, Larisa
 2011 'Yugonostalgia on Wheels: Commemorating Marshal Tito across Post-Yugoslav Borders.' *ISEES Newsletter Spring* 28(1): 2–13.
- LaBelle, Brandon
 2010 *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum.
- Law, John
 2004 *After Method: Mess in Social Science Research*. London: Routledge.
- Lee, Jung Young
 1995 *Marginality: The Key to Multicultural Theology*. Minneapolis: Fortress Press.
- Lefebvre, Henri
 2004 *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.

- Leppert, Richard
1993 *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Leys, Ruth
2011 'The Turn to Affect: A Critique.' *Critical Inquiry* 37(3): 434–472.
- Lindstrom, Nicole
2005 'Yugonostalgia: Restorative and Reflective Nostalgia in former Yugoslavia.' *East Central Europe* 32(1–2): 7–55.
- London, Justin
2004 *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. Oxford: Oxford University Press.
- Lortat-Jacob, Bernard
1998 *Chants de passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne* [Songs of passion. At the heart of a Sardinian brotherhood]. Paris: Cerf.
- Luthar, Oto
2012 'Forgetting Does (not) Hurt: Historical Revisionism in Post-Socialist Slovenia.' *Nationalities papers The Journal of Nationalism and Ethnicity* 41(6): 1–11.
- Massumi, Brian
1987 'Introduction.' V: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Gill Deleuze in Felix Guattari. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. Str. ix–xv.
2002 'The Autonomy of Affect.' *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University Press. Str. 23–45.
- Mathieson, Holly
2010 *Embodying Music: The Visuality of Three Iconic Conductors in London, 1840–1940*. Doktorska naloga. University of Otago, Dunedin.
- Matoz, Zdenko
2008 'Pesmi upora v tovarni Rog.' *Delo*, 24. 09. 2008. URL: www.delo.si/arhiv/pesmi-upora-v-tovarni-rog.html, obiskano 2. 2. 2012.
2009 'Pesmi upora in revolucije: Kombinat – garažni ženski pevski zbor.' *Delo*, 25. 4. 2009. URL: www.delo.si/arhiv/pesmi-upora-in-revolucije.html, obiskano 2. 2. 2012.
2012 'Štirideset let partizanske pesmi.' *Delo*, 10. 11. 2012. URL: www.delo.si/kultura/glasba/stirideset-let-partizanske-pesmi.html, obiskano 24. 5. 2013.
2013 'Nostalgija, ki se jo trži kot upor?' *Delo*, 7. 6. 2013: 24.
- Mazzarella, William
2010 'The Myth of the Multitude, or, Who's Afraid of the Crowd?' *Critical Inquiry* 36(4): 697–727.

- McRobbie, Angela
 1999. *In the culture society: art, fashion and popular music*. London: Routledge.
 2010 'Reflections On Feminism, Immaterial Labour And The Post-fordist Regime.' URL: eprints.gold.ac.uk/6012/1/Dec201006_nf70_mcrobbie.pdf. obiskano 12.12. 2012.
- Meyer, Leonard B.
 1956 *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Press.
- Miller, Daniel, ur.
 2005 *Materiality*. Durham and London: Duke University Press.
- Miyazaki, Hirokazu
 2004 *The Method of Hope: Anthropology, Philosophy, and Fijian Knowledge*. Stanford: Stanford University Press.
- Močnik, Rastko
 2005 'Partizanska simbolička politika.' *Zarez*. Str. 161–162. URL: www.zarez.hr/161/z_esej.htm, obiskano 24. 2. 2012.
- Modrzejewski, Filip in Monika Sznajderman, ur.
 2003 *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*. Milano: Mondadori.
- Moehn, Frederick
 2014 'The Pro Tools Generation: Digital Culture, Liveness, and the New Sincerity in Brazilian Popular Music.' V: *Music and youth culture in Latin America: identity construction processes from New York to Buenos Aires*. Pablo Vila, ur. New York: Oxford University Press. Str. 225–242.
- Moore, Allan
 2002 'Authenticity as Authentication.' *Popular Music* 21(2): 209–223.
- Muñoz, Jose Esteban
 2009 *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Muršič, Rajko
 2013 'The Deceptive Tentacles of the Authenticating Mind: On Authenticity and Some Other Notions That are Good for Absolutely Nothing.' V: *Debating authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*. Thomas Fillitz in A. Jamie Saris, ur. New York, Oxford: Berghahn Books. Str. 46–60.
- Nadkarni, Maya
 2007 'The Master's Voice: Authenticity, Nostalgia, and the Refusal of Irony in Postsocialist Hungary.' *Social Identities* 13(5): 611–626.

Nedeljković, Dušan

1960 'Narodno stvaralaštvo u period narodne revolucije oslobodilačkog rata i izgradnje socijalizma Jugoslavije.' V: *Rad Kongresa Folklorista Jugoslavije, VI, Bled 1959*. Ljubljana: Savez udruženja folklorista Jugoslavije. Str. 137–160.

1962 'Prva etapa prelaženja kolektivnog u individualno i obratno u narodnom stvaralaštvu i kriterijum ovog prelaženja.' *Narodno stvaralaštvo – folklor* 2: 98–108.

1962 'Druga etapa prelaženja kolektivnog u individualno i obratno u narodnom stvaralaštvu i kriterijum ovog prelaženja.' *Narodno stvaralaštvo – folklor* 3–4: 186–197.

1963 'Treća etapa prelaženja kolektivnog u individualno i obratno u narodnom stvaralaštvu i kriterijum ovog prelaženja.' *Narodno stvaralaštvo – folklor* 5: 328–343.

Ngai, Sianne

2005 *Ugly feelings*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Oushakine, Serguei A.

2011 'Emotional Blueprints: War Songs as an Affective Medium.' V: *Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe*. Mark D. Steinberg in Valeria Sobol, ur. Str. 249–276.

Palmberger, Monika

2008 'Nostalgia Matters: Nostalgia For Yugoslavia As Potential Vision For A Better Future.' *Sociologija* 50(4): 356–370. URL: www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/L_4/index_html?stdlang=ser_lat, obiskano 4. 3. 2012.

Park, Hyung Yu

2011 'Shared national memory as intangible heritage: re-imagining two Koreas as one nation.' *Annals of Tourism Research* 38 (2): 520–539.

Paunović, Nevena

2010 *Toward Ecology of Chorus*. Magistrska naloga. University of Warwick and University of Amsterdam.

Perica, Vjekoslav in Mitja Velikonja

2012 *Nebeska Jugoslavija: interakcija političkih mitologija i pop-kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Petrović, Tanja

2010 »When we were Europe:« socialist workers in Serbia and their nostalgic narratives.' V: *Remembering communism: genres of representation*. Marija Todorova, ur. New York: Social Science Research Council. Str. 127–153.

2011 'The political dimension of post-social memory practices: self-organized choirs in the former Yugoslavia.' V: *Defragmenting Yugoslavia*. Irena Ristić, ur. Regensburg: Südost-Institut. Str. 315–329.

2013 'The past that binds us: Yugonostalgia as the politics of the future.' V: *Transcending fratricide: political mythologies, reconciliations, and the uncertain future in the former Yugoslavia*.

Srđa Pavlović in Marko Živković, ur. Southeast European integration perspectives 9, 1. Baden-Baden: Nomos. Str. 129–147.

2013a 'Jugoslovenski socializam u muzeju: socijalističko nasleđe kao kulturna baština.' V: *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*. Maša Kolanović, ur. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta, Zagrebačka slavistička škola. Str. 31–46.

2013b 'Museums and workers: negotiating industrial heritage in the former Yugoslavia.' *Narodna umjetnost* 50(1): 96–119.

Petrović, Tanja in Dejan Ilić

2012 *Yuropa: jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*. Beograd: Fabrika knjiga (Edicija »Reč«, knjiga 72).

Pettan, Svanibor

1998 'Music, Politics and War in Croatia in the 1990s: An Introduction.' V: *Music, Politics and War: Views from Croatia*. Svanibor Pettan, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research. Str. 9–27.

Pink, Sarah

2009 'Walking with video.' *Visual studies* 22: 240–252.

Pleterski, Janko

2001 'Uvodni poudarki.' *Odpor 1941: zbornik s posveta ob 60. obletnici Osvobodilne fronte slovenskega naroda*. Zdenko Čepič in Tanja Velagič, ur. Ljubljana: Borec. Str. 177–181.

Pred, Ralph Jason

2005 *Onflow: Dynamics of Consciousness and Experience*. London, Cambridge: MIT.

Radojević, Lidija

2009 'Internacionala in naš čas.' *Arena* 27: 11.

Radulović, Mirjana

2012 'Samoorganizovani horovi na tlu bivše Jugoslavije.' V: *Ciklus tribina: Rod i levica*. Lidija Vasiljević, ur. Beograd: Ženski informaciono-dokumentacioni trening centar (ŽINDOK). Str. 59–69.

Raffles, Hugh

2002 'Intimate Knowledge.' *International Social Science Journal* 54(3): 325–335.

Rancière, Jacques

1991 *The ignorant schoolmaster: five lessons in intellectual emancipation*. Stanford: Stanford University Press.

2010a *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London and New York: Continuum.

2010b *Emancipirani gledalec*. Prevod Suzana Koncut. Ljubljana: Maska.

- Renold, Emma in David Mellor
 2013 'Deleuze and Guattari in the Nursery: Towards an Ethnographic Multi-Sensory Mapping of Gendered Bodies and Becomings.' V: *Deleuze and Research Methodologies*. Rebecca Coleman in Jessica Ringrose, ur. Edinburgh: Edinburgh University Press. Str. 24–41.
- Repe, Božo
 2000 'Mesto druge svetovne vojne v notranjem razvoju Slovenije in Jugoslavije.' *Prispevki za novejšo zgodovino* 2: 95–106.
 2001 'Uvodni poudarki.' V: *Odpor 1941: zbornik s posveta ob 60. obletnici Osvobodilne fronte slovenskega naroda*. Zdenko Čepič in Tanja Velagič, ur. Ljubljana: Borec. Str. 9–12.
- Rheingold, Howard
 2002. *Smartmobs: The Next Social Revolution*. Cambridge, MA: Perseus Publishing.
- Ribizel, Tjaša
 2013 '»Zbežite sence, vzidi čisti dan«: prva leta Partizanskega invalidskega pevskega zbora.' Referat na mednarodnem večdisciplinarnem simpoziju Glasba in protest v različnih delih sveta.
- Rusinow, Dennison
 1977 *The Yugoslav Experiment 1948–1974*. London: Royal Institute of International Affairs.
- Schrimshaw, Williams
 2013 'Non-cochlear sound: On affect and exteriority.' V: *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. Marie Thompson and Ian Biddle, ur. Str. 27–43.
- Schütz, Alfred
 1951 'Making music together: A Study in Social Relationship.' *Social Research* 18 (1): 76–97.
- Silverman, Helaine
 2011 *Contested Cultural Heritage: Religion, Nationalism, Erasure and Exclusion in a Global World*. New York: Springer.
- Sinanan, Kerry in Tim Milnes, ur.
 2010 *Romanticism, Sincerity and Authenticity*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Sloboda, John A.
 1991 'Music structure and emotional response: Some empirical findings.' *Psychology of Music* 19(2): 110–120.
- Sloboda, John A. in Patrick N. Juslin, ur.
 2001 *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.

- Smith, Laurajane
2007 'Empty Gestures? Heritage and the politics of recognition.' V: *Cultural Heritage and Human Rights*. Helaine Silverman in Fairchild D. Ruggles, ur. New York: Springer. Str. 159–171.
- Stanković, Peter
2013 'Kaj pa pop? Zgodovina in zgodovine slovenske popularne glasbe.' *Družboslovne Razprave* 29(72): 65–82.
- Stefanija, Leon
2004 'Elusive Contents: two notes on socialist realism and Slovenian music.' V: *Socialist realism and music* (Colloquia Mvsicologica Brvnensia 36). Mikulaš Bek, Geoffrey Chew, Petr Macek, ur. Praha: Koniasch Latin Press. Brno: Institute of Musicology, Faculty of Arts, Masaryk University Brno. Str. 158–168. URL: www2.arnes.si/~l-stefa/Clanki/Elusive%20contents.pdf. obiskano 14. 5. 2013.
2013 'Music as a pointer of national identity in Slovenia after 1991.' *Musicos Logos* 1. URL: m-logos.gr/issues/i0001/a0011-stefanija/. obiskano 16.6.2013.
- Steinberg, Mark D. in Valeria Sobol, ur.
2011 *Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Stengers, Isabelle
2006 'Gilles Deleuze's last message.' URL: www.recalcitance.com/deleuzelast.htm, obiskano 24. 4. 2012.
- Stewart, Kathleen C.
2007 *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.
- Šivic, Urša
2008 *Po jezeru bliz Triglava: ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU (Zbirka Folkloristika).
- Škrbić, Milan
1961 'Problem vrednovanja partizanske narodne pjesme.' V: *Rad VIII kongresa folklorist Jugoslavije u Titovom Užicu 1961*. Beograd: Naučno delo. Str. 307–308.
- Štucin, Jože
2013 'Punt's not dead.' *Odzven – spletna revija o glasbi*. URL: www.sigic.si/odzven/punt-s-not-dead, obiskano 18. 2. 2013.
- Šuvaković, Miško
2012 *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik.

- Taylor, Lawrence
 2013 'Authentic Wilderness: The Production and Experience of Nature in America.'
V: Debating authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective. Thomas
 Fillitz in A. Jamie Saris, ur. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Thrift, Nigel
 2007 *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect.* London, New York: Routledge.
 2011 'Lifeworld, Inc. – and what to do about It.' *Environment and Planning D: Society
 and Space* 29(1): 5–26.
- Thompson, Marie in Ian Biddle, ur.
 2013 *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience.* London, New Delhi, New
 York, Sydney: Bloomsbury.
- Thompson, William Forde, Phil Graham in Frank A. Russo
 2005 'Seeing music performance: Visual influences on perception and experience.'
Semiotica 156(1–4): 203–227.
- Todorova, Maria in Zsuzsa Gille, ur.
 2010 *Post-Communist Nostalgia.* Oxford: New York.
- Tunbridge, E. John in Gregory John Achworth
 1996 *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict.* Chichester,
 New York: J. Wiley.
- Turino, Thomas
 2008 *Music as Social Life: The Politics of Participation.* Chicago Studies in Ethnomu-
 sicology. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Velikonja, Mitja
 2009 'Povratak otpisanih.' URL: pescanik.net/2009/11/povratak-otpisanih.
 obiskano 12. 12. 2012.
 2013a *Rock'n'retro: novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi.* Zbirka Naprej!
 Ljubljana: Sophia.
 2013b 'The past with a future: the emancipatory potential of Yugo-nostalgia.' *V: Transcending
 Fratricide - Political Mythologies, Reconciliations, and the Uncertain Future in the Former
 Yugoslavia.* Srđa Pavlović in Marko Živković, ur. Baden-Baden: Nomos. Str. 109–127.
- Vodušek, Valens
 2003 'Kaj je slovenska ljudska pesem.' *V: Etnomuzikološki članki in razprave.* Robert
 Vrčon in Marko Terseglav, ur. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 36–40.
- Volčič, Zala
 2007 'Yugo-Nostalgia: Cultural Memory and Media in the Former Yugoslavia.'
Critical Studies in Media Communication 24(1): 21–38.

- Waitt, Gordon, Ella Ryan in Carol Farbotko
2013 'Visceral Politics of Sound.' *Antipode* 46(1): 283–300.
- Wampole, Christy
'How to Live Without Irony.' *NY Times*, 17. 11. 2012. URL: opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/?pagewanted=print.
obiskano 1. 3. 2013.
- Williams, Raymond
1977 'Structures of Feeling.' V: *Marxism and Literature*. Raymond Williams, ur. Oxford: Oxford University Press. Str. 128–135.
- Wolf, Richard Kent
2001 'Emotional dimensions of ritual music among the Kotas, a South Indian tribe.' *Ethnomusicology* 45: 379–422.
- Wood, Nicola, Michelle Duffy in Susan J. Smith
2007 'The art of doing (geographies of) music.' *Environment and Planning, Society and Space* 25: 867–889.
- Yurchak, Alexei
2008 'Post-Post-Communist Sincerity: Pioneers, Cosmonauts, and Other Soviet Heroes Born Today.' V: *What is Soviet now: Identities, legacies, memories*. Thomas Lahusen in Peter H. Solomon Jr., ur. Münster: Lit Verlag. Str. 257–276.

Partizanske pesmarice:

- Krajiške narodne pjesme iz NOB-e i socijalističke izgradnje*. Vlado Milošević, ur. Banja Luka, 1949.
- Kroz borbe i pobjede*, Sarajevo. Svjetlost, 1952.
- Narodne pjesme borbe i oslobodjenja*. Zagreb: Prosveta, 1947.
- Narodne pjesme iz borbe i izgradnje*. Sarajevo: Seljačka knjiga, 1952.
- Narodni stihovi*. Cetinje: Narodna knjiga, 1950.
- Naša partizanska pesem*. Radovan Gobec, ur. Ljubljana: Borec, 1959.
- Naše narodne pjesme*. Tvrтко Čubelić, ur. Zagreb: Seljačka sloga, 1955.
- Naše pjesme*. 1942, 1944, 1945.
- Plameni cvjetovi*. Tvrтко Čubelić, ur. Zagreb: Mladost, 1961.
- Po šumama i gorama*. Grigor Vitez, ur. Zagreb: Izdavačko poduzeće »27. srpanj«, 1952.
- Prek sveta odmeva pesem – Pesmarica za 4. do 8. razred osnovne šole*. Miro Kokol, ur. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.

Slavne godine. Slavko Nazečić, ur. Sarajevo: Svjetlost 1949.

Slovenske partizanske pesmi. Ljubljana: GP SPČ, junij 1942.

Zbornik partizanskih narodnih napeva. Nikola Hercigonja in Oskar Danon, ur. 1962. Beograd: Nolit, 1963.

Intervjuji:

Mila, 3. marec 2013

Breda, 3. marec 2013

Teja, 28. marec 2013

Tanja, 18. maj 2013

Jelka, 2. junij 2013

Bojana, 14. junij 2013

Majda, 29 oktober 2013

Živa, 27. december 2013

Sonja, 8. januar 2014

Arhivski viri:

Arhiv Jugoslavije: AJ-142, *Materijali komisije za ideološko-prosvetni rad.* Str. 47–164.

Spletni viri:

'BANKE ROTE DANCE s Kombinatovim ¡No pasarán!' Kombinat. 2013. URL: <kombinatke.si/2013/05/13/banke-rote-dance-s-kombinatovim-no-pasaran>, obiskano 20. 5. 2013.

'Carmina Slovenica swinga s partizani.' Youtube. 2009. URL: <www.youtube.com/watch?v=jeLUROHVUrK>, obiskano 24. 3. 2012.

'Državna proslava ob Dnevu upora proti okupatorju in 70 letnici OF, CD, 26.04.2011.' Kombinat. 2011. URL: <kombinatke.si/2011/04/13/drzavna-proslava-ob-70-oblentnici-of-cd-26-4-2011>, obiskano 2. 3. 2012.

'Festival partizanske pesmi' Pionirski dom. 2011. URL: <www.pionirski-dom.si/objave/3117/festival-partizanske-pesmi#>, obiskano 2. 3. 2012.

'Kombinat - Smrt v brdih 29.11.08.' YouTube. 2008. URL: <www.youtube.com/all_comments?v=a5MLtW_0_Ms&threaded=1> (komentar, uporabniško ime: 'Majarein'), obiskano 10. 9. 2012.

'Le Zbor: Zajedno smo jače od svake predrasude.' Buka. 2013. URL: <www.6yka.com/novost/36267/le-zbor-zajedno-smo-jace-od-svake-predrasude>, obiskano 3. 3. 2014.

'O festivalu.' Mati Domovina – Festival slovenske domoljubne pesmi. URL: <www.festival-skud.si>, obiskano 23. 1. 2014.

'O kompilaciji.' Zajednička borba. URL: <www.zajednickaborba.com/kompilacija>, obiskano 3. 4. 2013.

'O nas/About.' Kombinat. URL: <kombinatke.si/about>, obiskano 2. 3. 2012.

'O PPZ.' Partizanski pevski zbor. URL: <www.kreart.si/ppz/index.php?section=13>, obiskano 10. 10. 2012.

'Partizanski pevski zbor.' Zveza kulturnih društev Ljubljana. 2014. URL: <www.zkdl.si/index.php?option=com_content&view=article&id=74%3Apartizanski-pevski-zbor&catid=64%3Amoki-pevski-zbori&Itemid=87>, obiskano 10. 10. 2012.

'Pesem (partizanskega) upora - kaj nam pomeni danes.' MMC RTV SLO. 2009. URL: <www.rtvlo.si/kultura/novice/pesem-partizanskega-upora-kaj-nam-pomeni-danes/217553>, obiskano 3. 3. 2012.

'Pevski zbor Kombinat 29-11-08.' YouTube. 2008. URL: <www.youtube.com/watch?v=nuc0Wh8CtSA>, obiskano 5. 10. 2014.

'Project description.' Deleuzian Music Research. URL: <www.helsinki.fi/deleuzian/description/index.htm>, obiskano 22. 5. 2014.

'Prvomajska šola DPU – Koncert ŽPZ Kombinat.' Inštitut za delavske študije. 2013. URL: <www.delavske-studije.si/prvomajska-sola-dpu-koncert-zpz-kombinat>, obiskano 7. 2. 2013.

'RADART #4.' Radio Študent. 2013. URL: <www.radiostudent.si/kultura/r-a-d-a-r/radart-4>, obiskano 13. 5. 2013.

'Zajednička borba: Kompilacija antifašističkih grupa iz regije.' Antifašistička akcija BiH. 2013. URL: <www.antifa-bih.org/?q=en/naslovnica-odabrano/%E2%80%9Ezajedni%C4%8Dka-borba%E2%80%9C-kompilacija-antifa%C5%A1isti%C4%8Dkih-grupa-iz-regije>, obiskano 21. 3. 2013.

'15o// kombinatke@boj_za.avi.' YouTube. 2011. URL: <www.youtube.com/watch?v=8YB_9RytFII>, obiskano 2.3. 2012.

PRILOGA

Repertoar Kombinata:

¡A las Barricadas!/Varšavjanka (Waclaw Świącick)

Bandiera rossa (ljudska, Carlo Tuzzi)

Bella ciao

Bilečanka (Milan Apih)

Če zapojemo veselo (Bojan Adamič, France Kosmač)

Dime donde vas, morena (ljudska, Mitja Ribičič)

Einheitsfrontlied (Hanns Eisler, Bertolt Brecht)

El pueblo unido (Sergio Ortega)

Grândola, Vila Morena (Zec Alfonso)

Hasta siempre, Comandante (Carlos Puebla)

Hej brigade (Vladimir Pavšič, Matej Bor)

Internacionala

Jutri gremo v napad (Janez Kuhar, Matej Bor)

Katjuša (Felice Cascione, Mihail Isakovski)

Nabrusimo kose (Milan Apih)

Naprej (Ksenija Jus, 2004)

¡No pasarán!

Noi vogliamo l'uguaglianza (Pietro Gori)

Pesem o juhi (Soup song)

Pesem upora (Ksenija Jus, Drago Ivanuša)

Power to the people (John Lennon/Plastic Ono Band, 1971)

Puntarska (Mile Klopčič)

Radnička himna (Joseph Haydn, Kosta Abrašević)
Sestre, le k soncu, svobodi (Leonid P. Radin)
Sivi sokole (ljudska)
Smrt v Brdih (Makso Pirnik, Nada Carevska – Živa)
Svoboda (Polona Glavan)
Veseli veter (Isaak Dunayevsky, Vasily Lebedev-Kumach)
Vstajanje Primorske (Rado Simoniti, Lev Svetek)

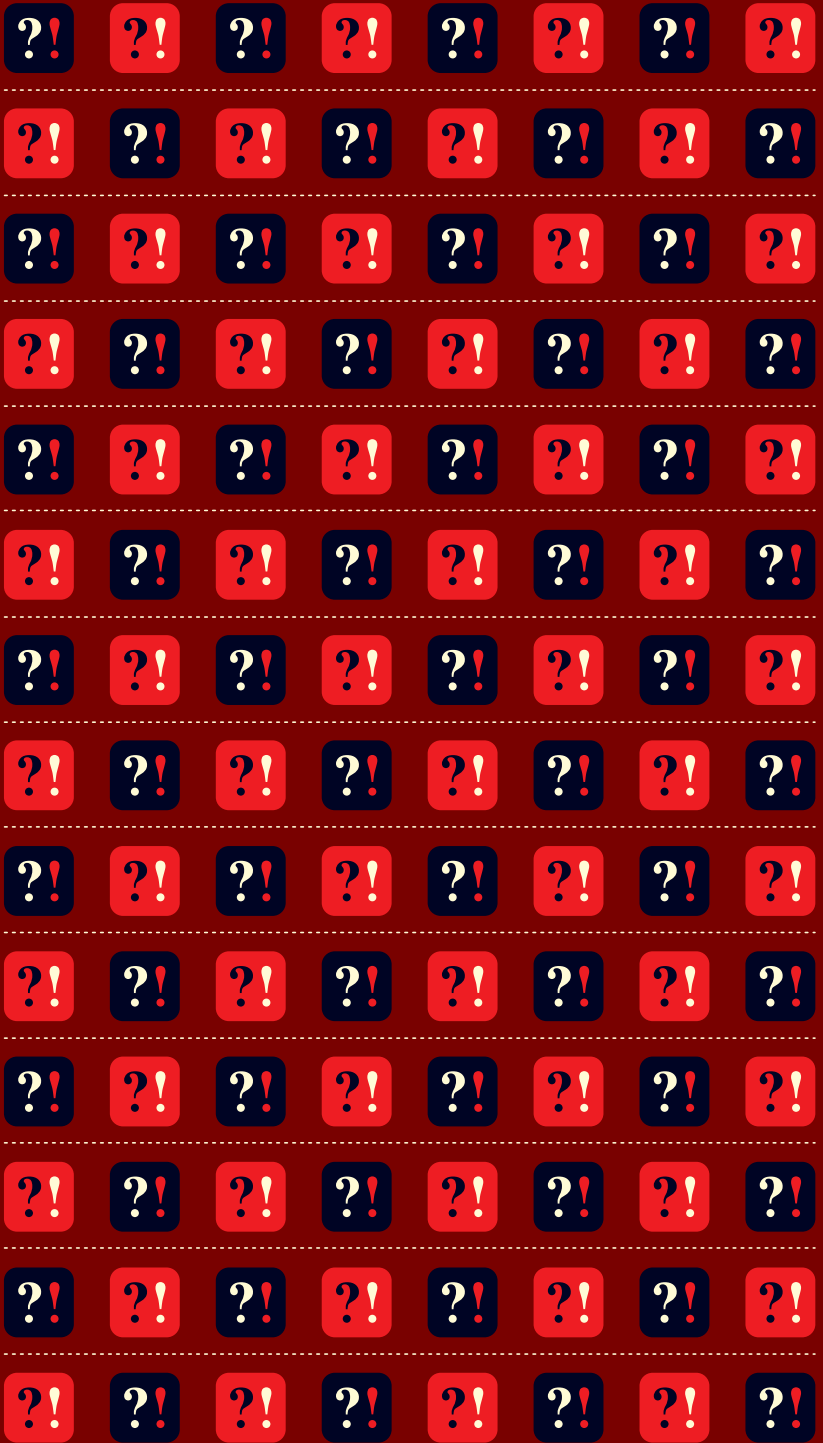
SUMMARY

The book *Music, Politics, Affect: New Lives of Partisan Songs in Slovenia* explores the potentialities of music in imagining alternatives and establishing alliances, which introduce new senses of belonging and solidarity in global neoliberal capitalism. It examines the reactualization of partisan songs in post-Yugoslav Slovenia with an emphasis on the collective spirit, its rebelliousness and emancipatory potential. In researching the »new lives« of partisan songs, the book focuses on the self-organized female choir Kombinat, an emblematic example of thinking about the partisan art in Slovenia today. Just a part of Kombinat repertoire, partisan songs are discursively, sonically, spatially, ideologically and symbolically reloaded, challenging thus the various boundaries in thinking about this legacy in Slovenian context.

Using theoretical framework of affect theory, and particularly theories of sonic materialism and sonic affect, the book provides an alternative perspective to our understanding of political capacity of music. It addresses four main issues: the role of music and sound in political mobilization and participation, the potentials of musical alliances and musical self-organization and self-education, referencing musical past as a way of political engagement, and finally, revitalization and reactualization of socialist ideas and values in the current moment of global transition.







Ali gre pri petju partizanskih pesmi danes za čisti nostalgичni eskapizem? Ali je zborovsko petje res preživeta glasbena dejavnost? Ali je skupinsko petje kot primer družbenosti glasbe v pravem pomenu besede še vedno zmožno družbene kritike? Zakaj se določene glasbene prakse štejejo za bolj učinkovite dejavnike estetske izkušnje v političnem boju? Kakšno (zvočno) moč ima glasba v globalnem neoliberalnem kapitalizmu?

Knjiga **GLASBA, POLITIKA, AFEKT: novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji** izziva obstoječe diskurze o političnosti glasbe v postjugoslovanskem kontekstu ter dihotomije med političnim in nostalgичnim, komercialnim in angažiranim ter eskapističnim in emancipacijskim. V luči t.i. afektivnega obrata z uporabo orodij teorij zvočnega materializma in zvočnega afekta obravnava glasbeno izkušnjo stvarnosti in se osredotoča na potencialne »manjkajočega« ali »odsotnega«, a še vedno globoko ukoreninjenega v materialnosti glasbe in afekta v politikah spomina v Sloveniji. S preučevanjem fenomena reaktualizacije partizanskih pesmi ponuja premislek o osrednjih vprašanih, ki se nanašajo na politični potencial glasbe in zvoka v postjugoslovanski Sloveniji, zaznamovani z okoliščinami globalnega kapitalizma. Cilj knjige je premislek o vlogi glasbe in zvoka v politični mobilizaciji in participaciji, o potencialu glasbenih dejavnosti pri samoorganiziranju, o izzivih in potencialih tako imenovanih glasbenih kolektivitet ter o sklicevanju na glasbeno preteklost kot načinu političnega angažmaja.

Ana Hofman je etnomuzikologinja, znanstvena sodelavka na Sekciji za interdisciplinarno raziskovanje ZRC SAZU in docentka na Fakulteti za humanistiko Univerze v Novi Gorici. Področja njenega raziskovanja so glasba v socialističnih in postsocialističnih družbah (s poudarkom na nekdanji Jugoslaviji), glasba in spol, glasba in spomin ter aplikativna etnomuzikologija. Je avtorica monografije *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia* (Brill Publishing, 2011) ter številnih člankov in poglavij, posvečenih glasbi v (post)jugoslovanskem prostoru.



kulturni
spomin

ISSN 2232-3872 19 EUR



9 789612 547394