

O (NE)MOČI IZVIRNEGA: RESONANCE AVTENTIČNOSTI V POUSTVARJANJU SLOVENSKEGA LJUDSKOGLASBENEGA IZROČILA

Izyleček:

Avtorica v članku problematizira koncept avtentičnosti v tradicionalni glasbi, pri čemer sooča različne diskurze – predvsem filozofskega, folklorističnega, sociološkega in etnološkega. S primeri ponarodovanja ljudskih kulturnih elementov v 19. stoletju, z akademskim distanciranjem do znanstvene obravnave popularnih transformacij ljudskega godčevstva in petja ter družbeno-kulturno analizo sodobnih revivalističnih poskusov avtentizacije in nacionalizacije ljudskoglasbenega izročila dokazuje ideološko konstrukcijo avtentičnosti ter vlogo narodopisja, folkloristike in etnologije pri tem procesu.

V bližinah in razdaljah med zgoraj omenjenimi perspektivami skuša dokazati, da je avtentičnost stvar nenehno spreminjajočega konsenza skupine posameznikov, ki lahko hkrati deluje in se potrjuje na več diskurzivnih ravneh.

Abstract:

In this article the authoress problematizes the concept of authenticity in traditional music and applies various discourses – philosophical, folkloristical, sociological and ethnological.

For the 19th centuries the examples of popularization of folk cultural elements are characteristic and the academic distancing to the scientific research of the popular transformation of folk bands and singers. That and the social-cultural analysis of the contemporary revived attempts of authenticity and nationalization of folk music tradition proves the ideological construction of authenticity and the role of ethnography, folkloristics and ethnology in this process.

The authoress tries to prove with the common points and distances between the above-mentioned perspectives that the authenticity is a matter of constantly changing agreement of the group of individuals, which can function and confirm itself on various discursive levels.

V folklorističnih diskurzih o poustvarjanju kulturne ali

družbene tradicije, ki ga z že skoraj udomačeno tujko imenujemo folk revival,¹ je zvestoba viru (ali virom) poustvarjalne prakse poglavitni kriterij avtentičnosti, hkrati s tem pa je avtentičnost eden temeljnih kvalitativnih konceptov, po katerem se je in se še vedno prepoznava ter vrednoti pristnost in izvirnost ljudskega izročila – tudi slovenskega.

Kar pomeni, da se je do danes koncept avtentičnosti na naših tleh in, kar je še huje, v naši in sorodnih strokah, spretno izogibal krizi reprezentacije. V postmodernističnem besednjaku bi zanj lahko trdila, da je velika zgodba (grand narrative) o malih zgodbah (little narratives), ki pa je noče in noče biti konec.

Kljub temu, da kot družbeno definiran, pregiben, nenehno izpogajan, estetski in arbitraren konstrukt v znanosti ne more rabiti kot preverljivo merilo, si kot beseda moči v javnih in znanstvenih diskurzih še vedno prilašča nadzor nad tem, »kaj je prav in kaj narobe z našo kulturo«. (Eriksen 2002, 133) Prav zato je nujno potreben temeljite epistemološke revizije.

Jaz in drugi – avtentičnost med emancipacijo in objektivizacijo

Pojem avtentičnosti nikakor ni in ne more biti uniformen, vedno enak in sprejemljiv v vseh poljih kulturne oziroma umetniške produkcije, s čimer ga največkrat povezuje.

¹ Tako v znanstveni rabi kot tudi v medijih se je na tujem in doma uveljavila sintagma folk revival, ki jo je smotrno prevajati kot družbeno gibanje, ki si prizadeva ohraniti neki glasbeni sistem, kateri zaradi določenih koristi sodobne družbe izginja ali je obsojen na izgnanstvo v preteklost. (Livingstone 1999, 66) Zaradi specifične narave termina, ki je vezan na angloameriški prostor, in se je kot takšen udomačil tudi v našem prostoru, puščam izraz v prvotni obliki, ali pa se mu skušam približati s poslovenjenimi izrazi, kot so oživitev, prepod, ponovno zanimanje ali obnavljanje starih glasbenih praks.

Poleg tega ga lahko hkratno opazujemo skozi več diskurzivnih optik, kar pomeni, da so sodbe o tem, kaj je oziroma kaj ni avtentično, zunaj percepcije posameznika ali skupine, za katere določena implikacija avtentičnosti predstavlja določeno vrednoto ali vrlino, povsem brez pomena.

Avtentičnost lahko predstavlja slikarju nekaj povsem drugega, kot npr. filozofu, etnografu ali glasbeniku.

Komponento avtentičnosti glasbe v najbolj univerzalnem smislu lahko tolmačimo kot splet ustvarjalnosti in improvizacije, kot "sinkretično zlivanje različnih virov in plod individualne ustvarjalnosti posameznih glasbenikov" (Muršič 2000a, 113), ki jo lahko raziskujemo v kontekstu nosilcev (izvajalcev/avtorjev) in odjemalcev (poslušalcev/uporabnikov/ prejemnikov),² za katere je vsaka glasba vedno nezlagana in nepotvorjena – skratka avtentična. (Muršič 2000, 117) Glasba sama po sebi torej nikakor ne more biti zlagana, nepristna, neavtentična. Moč njene avtentičnosti je zato moč »zgodbe, ki jo pripoveduje, narativnost glasbene interakcije, v katero se umeščajo poslušalci«. (Frith 1996, 275)³

Resnično avtentična postane glasba šele takrat, ko si jo prisvojimo kot našo. Takšna – imenujmo jo prisvojena glasba – »je povezana s subjektivno motiviranimi družbenimi praksami« (Middleton 1990, 139), ki jih ljudje vpletajo v svoje simbolne mreže pomenov.

Predstava o avtentični kakovosti neke pesmi se lahko tako radikalno razlikuje glede na to, ali jo opazujemo z etškega ali emskega stališča, kot zunanji opazovalci ali lokalni pevci. Francoskemu etnomuzikologu Francisu Bebeu so informatorji jasno sporočili, da avtentičnost ni tisto, kar bi raziskovalec želel, da bi bila, ampak tisto, kar zares je.

Slednje pa nas pravzaprav pripelje v neposredno bližino filozofskega diskurza o avtentičnosti.

Filozofi (predvsem Sartre in Heidegger) dojemajo avtentičnost kot potencial uresničevanja svobodne volje posameznika, kjer je možnost izbire postavljena nad okoliščine, ki nas determinirajo, kjer se izkušnja – neotipljiva, radikalno individualistična in neponovljiva – izmuzne merljivi znanosti. Avtentičnost je potemtakem osvobajajoča igra, kjer se, če uporabim Bourdiejevo terminologijo, obstoječi strukturni red, ki je onkraj nas, ukloni manipulaciji agensa, aktivnega preoblikovalca spoznavnega in veljavnega normativnega reda.

Filozofska klasifikacija avtentičnosti kot konflikta med emancipacijo oziroma individualnostjo ter kolektivnostjo posameznika,⁴ kot nekakšne osebne notranje bitke med odrešitvijo in

prikljenostjo zunanjemu svetu ter ideologijami, ki ga ožijo in maličijo, se že v epistemološkem bistveno razlikuje od konceptualizacije avtentičnosti, ki že od samega odkritja kulture »Drugih« dominira v diskurzu o ljudski glasbi.

V tem polju se sodba o avtentičnosti opredmeti, avtentičnost nosilca/ke tradicije je v primerjavi z avtentičnostjo produkta tradicije (pesmi, plesa, viže) zanemarljiva.

Avtentičnost ljudske glasbe, kot jo izumljajo zbiralci in preproditelji folklorne, ne implicira dinamike, inovativnosti ali kreativnosti, ampak se prej udejanja kot njihovo diametralno nasprotje.

Glede na to, da me v pričujočem članku zanimajo ideološke konstrukcije avtentičnosti, ki dominirajo v diskurzu ustvarjanja, poustvarjanja, regeneriranja in preporoda ljudskoglasbenih praks, moram najprej razložiti sam pomen (oziroma pomene) avtentičnosti, kot so se oblikovali in se preoblikujejo v omenjenih procesih.

Če misliti avtentičnost ljudske glasbe pomeni izhajati iz folklorističnih definicij o ljudski glasbi kot rezultanti kontinuirane⁵ ustne tradicije geografsko, socialno, zgodovinsko in lingvistično pogojenih lokalitet, v kateri so družbene, tehnološke inovacije in stiki z ne-ljudskimi glasbenimi ter kulturnimi praksami sicer pustili določene sledove, niso pa je uspeli korenito predrugačiti, potem avtentičnost nujno razumemo statično in primordialno. Potemtakem je avtentična lahko le tista kulturna manifestacija, ki je stara in zato tudi veljavna,⁶ ki implicira odsotnost spremembe, ki se po nekem razmeroma stalnem vzorcu obnavlja in v skorajda neokrnjeni obliki prenaša iz roda v rod (če se prilagodi modernim okoliščinam, ni več avtentična). Avtentičnost naj bi bila poleg tega zakoreninjena v lokalnem – določena tradicija ali manifestacija kulture pripada določenemu kraju in ljudem, kar določeni skupini ljudi ali posameznikom iz tistega geografskega prostora podarja ekskluzivno pravico izvajanja določenega pesemskega, plesnega, glasbenega gradiva. (Eriksen 2002, 134-135)

V krempljih 'velike matere' Slovenije – ponarodovanje avtentičnosti

Da nepotvorjenost, pristnost, izvornost, prvinskost v raziskovanju medgeneracijskega prenosa izročilne glasbe, pesmi ali plesov, spregovorijo kot sinonimi za avtentično, ugotavljamo že dobri dve stoletji – vse odkar je proces avtentizacije pristno

² Da bistveno vprašanje avtentičnosti leži v sami produkciji in da je sodba o avtentičnosti nujno sociološka, opozarja tudi Frith (glej 1996, 47-75).

³ Podobno se v etnološki/antropološki monografiji – ubesedeni izkušnji terenskega opazovanja z udeležbo, avtentičnost skriva v verodostojnosti in prepričljivosti zgodbe, ki jo pripoveduje etnograf.

⁴ Tu filozofija izpostavlja napetost med "biti drugačen", med posameznikom kot enkratnim bitjem in posameznikom kot delom sveta, ki ga posekujejo tudi druga človeška bitja. Ob tem vsak posameznik hkrati postane predmet objektivne študije med drugimi osebkami, kar je seveda v nasprotju z njegovo individualnostjo.

⁵ Kontinuiteta se seveda nanaša na idejo o neprekinjeni tradiciji, v kateri so še danes prepoznavne določene prvine, ki sedanjo podobo ljudske glasbe vežejo z mitično nedoločljivim časom nastanka.

⁶ Pravzaprav starejše kot je, večjo vsebnost (ne)določljivega spomina prednikov poseduje, bolj je avtentično.

ljudsko glasbeno dediščino oddvojil od "neavtentičnih" in (zato) "neprirodnih" oblik popularnih in umetniških godb, ter jo kot moralno in estetsko kvaliteto uvrstil med nosilce nacionalne identitete.

Sodbe o avtentičnosti namreč postavljajo arbitrarne, a zato nič manj relevantne kvalitativne kriterije vrednotenja glasbe, ki lahko v določenih zgodovinskih trenutkih in v specifičnih družbenih situacijah postanejo ključni dejavniki unifikacije nacionalne kulture.

Iskanje avtentične komponente ljudske glasbe se je vse od konca 18. stoletja, med tranzicijo iz razsvetljenstva v romantiko, ko zlom fevdalnih predstav kolektivizacije in obredne vloge umetnosti pripelje do njene estetske emancipacije, vzpostavljalo v opoziciji s to individualizacijo glasbenega ustvarjanja.

Določeni posamezniki iz evropskih urbanih intelektualnih krogov so novo odkrito individualizacijo (povezano s procesi modernizacije, urbanizacije in industrializacije) razumeli retrogradno – kot razpad organskega, kolektivnega duha skupnosti. Slednjega so našli v tistih segmentih kulture, ki se po njihovem mnenju še niso povsem podredili zavajajoči liberalizaciji posameznika in so v funkcionalnosti in neemancipiranosti lastnega umetniškega izražanja poseblejali harmonijo izgubljenega kolektivnega duha. Modernost je bila tujek v organizmu naroda – »s tem, ko je ponujala družbeno enakost, je pometla s kulturno raznolikostjo«. (Ó Giolláin 2003, 36)

»Zagovorniki in pripadniki takšnih idej so začeli iskati fragmente in relikte domnevno prvotnega stanja resnice in avtentičnosti" (Hammarlund 1998, 29) v nepisanih tradicijah kmečkega prebivalstva, iz katerih je vel Herderjev *Volksgeist*, duh naroda, ki je z zanikanjem razsvetljskega poudarjanja atributov univerzalnosti vzpostavil kulturno raznolikost kot temelj, na katerem naj sloni narod.

Irski folklorist Diarmuid Ó Giolláin tako rojstvo folklorne umešča v dialog med univerzalizmom in partikularizmom. Folklorja je vse od svojega odkritja spadala na področje posameznega in specifičnega, prej kot univerzalnega, in kot takšno jo je prevladujoča politična in kulturna elita 19. stoletja izkoristila za osnovanje baze nacionalne raznolikosti. (Ó Giolláin 2003, 35-36)

Romantična misel, v okviru katere se je izoblikovalo polje folkloristike, je pri nacionalizaciji ljudske kulture novo nastalih evropskih držav oziroma tistih, ki so po tem stremele, odigrala odločilno vlogo.

Slednje velja tudi za Slovenijo, takrat sestavni del avstro-ogrske dinastične kraljevine, kjer se je želja po politični emancipaciji in nacionalizaciji udeležila na podlagi homogenizacije regionalnih in lokalnih oblik avtentične tradicionalne kulture, ki ni bila germanskega porekla. Ker je torej etnični skupini dominiral vladajoči sloj tujega etničnega porekla, so morali narodno – oziroma moderno visoko kulturo ustvariti iz obstoječe ljudske kulture. Ta pa se je lahko na piedestal nacionalne

edinstvenosti povzdignila le, če se je izkazala kot nasprotje obstoječi tujerodni represivni kulturi, če je vsebovala »najčistejše«, najbolj »arhaične« elemente kulture, ki so utrjevali zavest o skupni zgodovini, jeziku, kulturi, religiji, na kateri sloni ideologija naroda.

K nacionalizaciji regionalno oziroma lokalno razpršenih in razslojenih oblik kulture so izdatno pripomogle s Herderjevim pozivom po zbiranju ljudskega blaga (skozi katerega se potrjuje narodova samoraslost in gradi narodna identiteta) okužene pozitivistične znanstvene paradigme, med katerimi si je osrednje mesto izborila nova panoga, imenovana narodopisje, ki je postavila temelje tako evropski kot tudi slovenski folkloristiki in etnologiji.

Opredmetenje kulturnih izdelkov ljudstva si je vstopnico med narodne ideale zagotovilo v trenutku, ko so humanistične vede, ki so kot predmet preučevanja ustoličile ljudsko kulturo in njene materialne in duhovne manifestacije, postale zastopnice, upravljalke in braniteljice interesov ljudstva in njegovih avtentičnih umetniških stvaritev.

Kolonizacija ljudske kulture 19. stoletja je iz naivnega in idealističnega romantičnega zanesenjaštva po zbiranju izročila preprostega ljudstva prešla v (velikokrat) nepremišljeno in ideološko sporno estetsko selekcijo ter korekcijo gradiva, ki se je bodisi po času nastanka in socialnem izvoru ali pa po obliki in vsebini odmikalo od ideala pravoverne narodove tradicije.

V iskanju izvira in funkcij folklorne ter njenih prežitkov, so predvsem ljubiteljski zbiratelji, ki so podpirali ideje Grimmove mitološke šole o mitologičnem, izvirno narodovem, prvotno zgodovinskem jedru "narodnih pesmi", zavračali vse spremembe, ki so vplivale na čisto, ritualno značilnost šeg. Gradivo, ki je kazalo vplive nedavnega razvoja, so smatrali za netradicionalno in s tem neprimerno za folkloristično zbiranje. Še huje se je godilo motivom umorov, detomorov, abortusov, (krvnih) maščevanj, spolnih praks, pijačevanja ipd., ki so maličili, skrunili in slabili narodovo krepost ter ogrožali javno moralo. Takšne ljudske pesmi so padle v nemilost tako pri estetičarjih kot pri duhovščini.

Nacionalizacija (in/ali s tem povezana folklorizacija) prvin ljudske duhovne kreativnosti pa je popolnoma uspela šele takrat, ko se je vsidrala v regionalne in lokalne politične ter kulturne strukture, pri nas predvsem čitalnice in tabore, preko katerih je nova slovenska vaška in mestna elita uspešno vpeljevala uveljavitev idioma narodni oziroma slovenski.

Popularizacija nacionalne kulture je več kot očitno reformirala tudi podobo ljudske pesmi, ki je s tem doživela veliko čistko nespodobnih, vulgarnih in primitivnih vsebin. Iz prefiltracije ljudskosti se je rodila "narodna pesem" – produkt čitalniške in preporodne politike, ki je s svojo prečiščeno in kar najširše sprejemljivo novo estetiko ter motiviko⁷ tedanjih novokomponiranih narodnih (ali, bolj pošteno, ponarodelih) pesmi postala sinonim slovenstva.

Podobno se je v istem času s pomočjo nekaterih politično-kul-

turnih ustanov prebudila želja po odrski rekonstrukciji, imitaciji ali simulaciji že (napol) pozabljenih regionalnih ali lokalnih oblik ljudske kulture (v prvi vrsti plesov), predvsem v promocijske, protokolarne ali komercialne namene.

V taistem obdobju so kot vzvod brsteče nacionalne identitete slovenskega prebivalstva učinkovali tudi tamburaški orkestri, sicer produkt panslavističnih idej, ki so se kot gobe po dežju razrasli po vsem južnoslovanskem prostoru, sploh na ozemlju današnje Hrvaške in Slovenije. Tamburaštvo se je kot značilni primer prevzema in transformacije nekega tujega kulturnega elementa v določenem okolju izkazal kot pomemben samoidentifikacijski dejavnik in kasneje postal železni del repertoarja folklornih skupin. Tradicija tamburaških orkestrov je preživela vse do današnjih dni, po zaslugi skupine Šukar pa je našla svoj prostor tudi med sodobnimi godbami, ki dišijo po ljudskem.

Z izstopom iz naravnega okolja in izgubo prvotne funkcije je folklor izgubljal realna tla pod nogami in se sprevrgla v artefakt, imenovan folklorizem. Ta je z ustanavljanjem številnih folklornih skupin širom po Sloveniji prerasel meje lokalnega in postal nosilna os širše pokrajinske ali celo narodne identitete, pri čemer spet ne moremo mimo znatne vloge, ki so jo pri tem odigrali nekateri folkloristi.

Posebno pozornost velja nameniti Francetu Maroltu⁸ – mojstru priredb plesno-glasbene dediščine v funkciji "iskanja in poučevanja slovenske pristnosti". (Kumer po Slavec Gradišnik 2000, 135) Novejše strokovne kritike so pokazale, da je z dvomljivim ločevanjem med pristnim (prvobitnim, kmečkim, tudi slovenskim) in nepristnim izročilom zožil folkloro na njene domnevno mitološke korenine (Slavec Gradišnik 2000, 135) in tako pripomogel k eni od neštetihi reinkarnacij potvorjenega mita o avtentičnosti, ki se še danes aktivno reproducira v folklornih skupinah.

Zaradi pritajene ideologije, vpete v samo dejanje neavtentičnega oživljanja avtentičnosti, je pojav folklorizacije korenin v humanistiki (ter v nekaterih primerih strokovne publicistike) povečini obsojen na nemilostno kritiko, hkrati pa že dobro stoletje in pol sprošča narodna in nacionalna občutja, še posebno, kadar se znajde v vlogi vzdrževalca in konservatorja slovenskega plesnega in (v manjši meri) godčevskega izročila.

Tako spet dokazujemo, da imajo družbene in kulturne razmere, ki jim navadno pripisujemo nastanek in rabo glasbe, ki ji prav-

imo ljudska, enako zgodovino kot družbeni sloji na oblasti in so z njimi nenehno povezane. Različen pa je seveda način, kako hegemonije zgodovino (ki so jo večinoma pisale in krojile) prikazujejo, pojasnjujejo, jo izrabljajo in spreminjajo v zavest in spomin. (Leydi 1995, 201)

Angleški kritični zgodovinar Dave Harker, ki raziskuje meščansko konstrukcijo ljudske pesmi na Angleškem (1985), v zvezi s tem opominja, da kategorija ljudskega ni operirala v kulturi nižjih razredov, marveč znotraj buržoazne kulture. To pa pomeni, da je postala del aktivne ureditve in definiranja nacionalne kulture, kar je univerzalni akt hegemonije.

Avtentičnost se torej vedno znova vzpostavlja kot razmerje moči in kulturne selekcije tistih, ki imajo moč odbiranja in selekcioniranja atributov ljudske kulture.

'Jaz, pa ti, pa židana marela' – avtentičnost, narodno-zabavna glasba in folkloristika

Folklorizacija je bila prvo ter daleč najboljše dejanje angažiranega oživljanja duhovnih manifestacij ljudske kulture s povsem konkretnimi cilji in učinki, zato je za raziskovanje sodobnih stilskih preobrazb ljudske zvočnosti, ki se je takšnemu izumetničenju odrekla, še kako pomembna. Morda posebno zato, ker se je nekaj mladih entuziastov,⁹ ki so kasneje postali vodilni poustvarjalci ljudske glasbe slovenskega etničnega prostora, z akustično govorico instrumentov tradicije sprva spogledovalo prav s folklornimi skupinami.

Transformiranje domače ljudskoglasbene tradicije je v povojnih letih odmevalo predvsem iz radijskih sprejemnikov, iz katerih se je oglašala nova – prva zares množično popularnoglasbena vrsta na naših tleh, imenovana narodno-zabavna glasba, ki je zaradi občutka domačnosti, vpetega v korenine ljudskega godčevskega izročila in hkrati nalezljive melodičnosti jazza, uvoženega z zahoda, postala predmet neustavljive privlačnosti.

V Sloveniji so od 50. let prejšnjega stoletja tako "ljudskost" povezovali z lokalnimi narodno-zabavnimi ansambli, ki so ponovno opevali "slovenskost" z reprodukcijo čitalniških narodnih simbolov, med katerimi prednjačijo narodne noše, nageljni, bukolična idila lepe krajine, posejane z ličnimi hišicami narodnega tipa in malimi cerkvicami, družinske radosti ter favoriziranje vinogradništva in vinskih hramov.

Atributi "ljudskega" so se tako (predvsem) s pomočjo besedil narodno-zabavne glasbe še vedno reproducirali skozi pozitivistično optiko, ki je ljudskost enačila s kmečkostjo, preprosto skupnostjo (Gemeinschaft), telesnostjo, čustvenostjo, ruralnostjo, kot nasprotje ne-ljudskosti, tj. urbanosti, kompleksni družbi (Gesellschaft), umskosti, intelektu. S čimer ruralni mit narodno-zabavne glasbe sam sebe ujame v paradoks, saj so bili v prvi

⁷ Motivi, ki so dominirali med ponarodelimi pesmimi, so bili npr. topli domek, zibka, mati Slovenija, lipa in nagelj kot simbola slovenstva, favoriziranje kulture pitja ipd., kar je za preboj v sfero množičnega oziroma popularnega kasneje s pridom izrabila narodno-zabavna glasba.

⁸ France Marolt se je v anale slovenske folkloristike zapisal predvsem kot ustanovitelj in vodja Folklornega inštituta (od leta 1934) pri Glasbeni matici ter pobudnik Akademске folklorne skupine (ustanovljene leta 1945), ki je postala vzor vsem kasnejšim skupinam, kot so FS Emona, FS Tine Rožanc ipd.

⁹ Med njimi velja omeniti na primer Miro Omerzel, Marina Kranjca, Tomaža Podobnikarja, člane skupin Šukar, Marko bande, Kurje kože ter skupina Katicice

fazi razvoja nosilci medijske promocije narodno-zabavne glasbe prav meščani. Šele v drugi fazi, ko so tudi vaški muzikanti začeli posnemati viže, ki so jih slišali po radiu, le-ta postane ruralni fenomen, pregneten z urbano izkušnjo. (Muršič 2000, 149)

Odpor in distanciranje do potvorjenosti in popačenja avtentičnega ljudskega glasbenega izročila, ki ga je poosebljala narodno-zabavna glasba in s tem posledično zavračanje znanstvene obravnave tega množičnega popularno-glasbenega fenomena, se je potrjeval v številnih družbeno-kulturnih diskurzih.

Predvsem od poznih 70. in v 80. letih so ga ostro kritizirali slovenski folkloristi, saj so ga kot otroka »amerikanizacije, evropeizacije in modernizacije« (Terlep 1988, 95) in »sredstvo brezbrizja, potrošništva in materializma« (ibid, 102) smatrali za največjega potencialnega sovražnika izginjajoče ustne, spontane, pristne, resnične, ustvarjalne ljudske glasbene dediščine, ki je umirala na okopih tehnično posredovane, pasivne, ponarejene, neustvarjalne in vsebinsko izpraznjene, neiskrene, tekstovno nesmiselne, prazne, stereotipne, solzave, veseljaške, umetno sproducirane popularne narodno-zabavne glasbe. (glej Kumer 1975; Terlep 1988)

Omenjene dihotomije se torej vedno vzpostavljajo v opozicijskih dvojicah in zato si lahko tako v teoriji kot pri empiričnih zgledih, pri razlagi njenih širših implikacij, pomagamo z negacijo predpostavljenega. Če so tako folkloristi domnevali, da je množičnost narodno-zabavne glasbe »pokazatelj praznjenja duhovnosti naroda (identitete?) in dokaz vključevanja v materialistični svetovni nazor evropskega človeka ter industrijo zabave« (Terlep 1988, 97) ter da »vodi v pasivnost glasbenega dojemanja, v razprodajo ustvarjalnosti in identitete« (ibid, 104) slovenstva, potem je, temu nasprotno, ljudska glasba kot njen protipol dojeta kot »eno najbolj izraznih sredstev za dokazovanje, zbujanje, utrjevanje in ohranjanje etnične identitete«. (Strajnar 1988, 84) Iz danega lahko torej razberemo, da je bil pozitivistični nazor dominantna paradigma slovenske folkloristike še konec 80. let.

Pritoževanje nad krizo avtentične kulture, »podleganje modnim muham enodnevnica, hlastanje za sodobnimi dobrinami modernega industrializiranega sveta« (ibid, 85), ki povzročajo uniformiranost kulturno-umetniških oblik in povzročajo razpad diverzitete, kakršno neguje ljudska kultura, je hkrati tudi nepogrešljiva komponenta vsake revivalistične ideologije. Četudi se slednja navadno vzpostavlja kot nasprotje visoki (in popularni) umetnosti, je na nek način identična tožbi kritičnih filozofov frankfurtske šole (z Adornom na čelu) nad dezintegracijo klasične visoke kulture, ki jo je manipulativna in množična produkcija oropala njene edinstvenosti in neponovljivosti, njene avre.

Oboji pa so si trmasto zatiskali oči pred tistim, kar je bilo in je najbolj živo - pred popularno, množično kulturo, ki je pokrivala in pokriva polje hibridnosti, sinkretizma, akulturacije, prežemanja, soobstoja raznorodnih glasbenih oblik. Etnomuzikolog Steven Feld to hibridnost imenuje »nova,

radikalna postmoderna vrsta avtentičnosti« (v Ó Giolláin 2003, 38), ki so jo vse od srede 60. let, ko se je ameriško gibanje za ljudsko glasbo/pesem spojilo s popularno kulturo, začeli dojemati kot pozitivno in ustvarjalno ter manj kot moralno grožnjo etnično in kulturno pogojeni čistosti in avtentičnosti.¹⁰

Popularizacija in globalizacija povojnega ameriškega folk revivala je, preko posredovanja množičnih medijev in glasbenega trga, v katerem so se prepletali raznoliki glasbeni žanri, pripomogla k razvoju akustičnega kantavtorstva kot individualizirane oblike glasbenega ustvarjanja in odrskega nastopa kot normirane prakse izvajanja sodobne ljudske glasbe, ter s tem vplivala na dekonstrukcijo avtentičnosti kot kolektivne, izvo/irne, arhaične, organske tvarine, ki živi in se razširja v malih, ruralnih, »face to face« skupnostih.

Naslanjanje na ljudskoglasbene vire s poudarkom na individualnem doprinosu k celostni podobi izvajanja nekega avtorskega ali tradicionalnega dela pa avtentičnosti ni razgradilo. Vzpostavilo jo je na podlagi drugačnih kriterijev, ki so predpostavljali kolažiranje popularnih in lokalnih ljudskih glasbenih idiomov, kjer se je elitizem meščanskega salonskega in zborovskega prirejanja ljudskih tematik umaknil etosu tekstovne, melodične in tehnične preprostosti.

Podobni fazi razvoja sodobne akustične glasbene govornice, ki se je oplajala z glasbeno govornico ljudske glasbe, lahko vse od konca 60. let 20. stoletja sledimo tudi na domačih tleh.

Od 'moje' do 'naše' avtentičnosti in nazaj - urbani preporod slovenske ljudske glasbe

Odmik mlajše generacije od kičastih in potvorjenih folklorizmov na eni ter glasbenega narodnjakarstva na drugi strani se je udejanjal skozi procese podomačevanja angloameriških oziroma zahodnih popularno-glasbenih praks, med katere je spadalo tako kantavtorstvo kot iniciranje v redkih pesmaricah objavljenih notnih zapisov domače tradicionalne glasbe¹¹ v repertoar akustičnih skupin, kot so bile Salamander, Slovenska Gruda, Stribor ipd. Enako kot je Judit Frigyesi ugotavljala pri analizi zgodnjega preporoda madžarske ljudske glasbe, tudi mi lahko trdimo, da v tistem času »spodbuda za oživitev ljudske glasbe ni izhajala iz romantične ideje vračanja v preteklost niti iz iskanja etnične ali nacionalne identitete, ampak je bila del avantgardnega gibanja sedemdesetih«. (v Slobin 1996, 60)

Željo po zvestobi virom stare podeželske ljudske glasbe slovenskega etničnega prostora, ki je konec 80. let postala

¹⁰ O. Giollain meni, da je postopno izginjanje ideološkega konstrukta avtentičnosti rezultat postmodernizma in odsev zloma tradicionalnega razlikovanja med visoko in nizko kulturo, kar lahko opazimo že od začetka 20. stoletja - vse odkar smo priča masovno posredovani kulturni industriji in množičnemu izobraževanju (2003, 38).

¹¹ To so bile predvsem knjižne publikacije slovenskih ljudskih pesmi. Po arhivskih posnetkih tradicionalne glasbe, ki sta jih hranila nacionalni radio in Glasbeno narodopisni inštitut, takratni ljubitelji ljudskega pesemskega/glasbenega izročila praktično še niso posegali.

temeljna zapoved avtentične rekonstrukcije domačih ljudskih godb, so skozi pozna 70. in zgodnja 80. leta udeleženi zgolj (takrat še) amaterski, kasneje pa profesionalni terenski raziskovalci in poustvarjalci, kot sta bila zakonca Mira in Matija Terlep ter Istran Dario Marušič.

Če v entuziastičnih poskusih pešči glasbenikov/ic, ki so združevali izvirnost ljudskega snovanja z razpoznavnim avtorskim pečatom, do srede 80. let 20. stoletja še ni bilo zaznati pretirane potrebe po poudarjanju pristnega in nepotvorjenega podajanja godčevskega in pesemskega izročila,¹² je neobremenjenost z avtentičnostjo konec istega desetletja (ter na začetku 90. let) s prihodom novih skupin in posameznikov, katerih osnovno vodilo je bila čimbolj zvesta reprodukcija arhivskega ali terenskega ljudskoglasbenega gradiva,¹³ doživela korenito preobrazbo.

Vrnitev k izvornim pesemskim in glasbenim praksam podeželja, skupaj z reševalnimi akcijami zbiranja "ljudskih motivov (večkrat tudi v zadnjem trenutku) in njihovim ponovnim oživiljanjem, s katerim skušamo (interpreti ljudske glasbe – op. K. J.) doseči preporod, obnovo, preprečiti ali vsaj zadržati propad",¹⁴ vse od takrat tvori revivalistično politiko večine poustvarjalcev tradicionalnih godb.

Najprimernejši način oživiljanja "prezrte dediščine" je po njihovem mnenju povezan s spoštljivim odnosom do obdelovanja gradiva, kjer je lastna ustvarjalnost podrejena ohranjanju melodije in/ali besedila v čim bolj avtentični oziroma neokrnjeni obliki – takšni, kot so jo izbrskali iz arhivskih posnetkov ali slišali od godcev in pevcev.

Uporaba praks umetne ali popularne glasbe, kot so aranžiranje, stilizacija, teatralizacija, potemtakem predstavljajo deformacijo ljudske glasbe, zato jo skušajo izvajati na takšen način, kot jo izvajajo pevci/godci s podeželja, ki jih umetna ali amaterska glasba še ni pokvarila.

¹² Poskusi rekonstruiranja zvočne podobe slovenskih pokrajin, kot sta jih predstavljala Mira Omerzel in Matija Terlep, so v tem pogledu seveda izjema.

¹³ Med njimi velja omeniti skupine kot so zadnja postava Istranove, Trinajsto prase, Trutamora Slovenica, Katice, Kurja koža, Tolovaj Mataj, La Zonta, ter posamezniki/ce kot npr. Ljuba Jenče.

¹⁴ Na tem mestu opozarjam, da se vsi nadaljnji citati brez navedenega vira nanašajo na izjave poustvarjalcev in revitalizatorjev slovenskega pesemskega ali/in glasbenega izročila ter tistih, ki glasbeno dediščino vpletajo v svoj repertoar. Izjave so povzete iz predstavitvenega gradiva posameznikov ali skupin, intervjujev, ki sem jih z njimi opravila sama, ali pa tistih, ki so bili objavljeni v tiskanih ali radijskih medijih. Zaradi boljše preglednosti celotnega besedila so izjave in citati označeni z ležečim tiskom.

¹⁵ "Ničesar od slišane ali zapisane ne spreminjam ne melodično, ne tekstovno, ne ritmično, ker bi sicer odvzel srž, bit in smisel ljudske glasbe"; "zvok skušamo reproducirati čim bolj avtentično"; "vztrajam pri oživiljanju brez spreminjanja"; ker se "s sodobnimi podajanja samo osmešiš"; "več ko te stvari spreminjaš, slabše je"; so izjave poustvarjalcev, iz katerih je želja po "biti avtentičen" dobro razvidna.

Potreba po avtentičnosti,¹⁵ iz katere (vsaj v začetni fazi) izhaja vsak revivalistični kánon izvajanja glasbe, je še danes prevladujoča komponenta v revitalizaciji slovenske ljudske glasbe, sklicevanje nanjo pa iz številnih razlogov izjemno problematično.

Če namreč avtentičnost razumemo kot svojevrstno in nenehno preobražanje določene oblike in vsebine v danem glasbeno-družbenem kontekstu in ne kot zgolj estetsko kategorijo, potem odrsko (predvsem pa studijsko) poustvarjanje videnih, slišanih ali zapisanih ljudskih virov, ujeta v proces reprodukcije stalnih aranžmajev, zavira spontanost in vsakokratno improvizacijo, ki avtentičnost pravzaprav ustvarja. Prav zato se z miselnostjo, da je ljudska glasba "padla na neka tla, se ustavila v razvoju in zato obsojena na propad" ne oživlja njene živosti, zmožnosti prilagajanja vsakokratni situaciji in prisvajanja mnogovrstnih ter raznorodnih glasbenih vplivov, temveč njen petrificiran, v rigidne zapisane ali posnete vire ujet trenutek.

Na tem mestu pa se revitalizacija slovenske ljudske glasbe najbolj oddaljuje od prakse ameriškega ali britanskega folk revivala. V institucijah, kot so bili folk klubi, predvsem pa z ustanavljanjem folk festivalov na prostem, kjer se je možnost aktivne participacije v procesu ustvarjanja glasbe razširila tudi na neprofesionalne izvajalce, so se atributi ljudskega v glasbi oživljali kot dogodek oziroma kot splet (edinstvenih in neponovljivih) okoliščin, improvizacij in vzajemne komunikacije, tako na glasbeni in verbalni kot na družbeni in družabni ravni.

Odrsko poustvarjanje tipičnih ljudskoglasbenih form, melodij, napevov (na tipičnih ljudskih glasbilih), kjer se interakcija med občinstvom in nastopajočimi glasbeniki skoraj v ničemer ne razlikuje od podobnih (komornjših) koncertnih dogodkov, z "ljudsko" spontanostjo nima nobene neposredne povezave. Tudi festivala, kot sta blejska Okarina in ljubljanska Druga godba, ki sta vse od konca 80. let tako s samimi koncerti, na katerih so se v dobrem desetletju zvrstila skorajda vsa imena današnjega "slovenskega folka", kot (slednji) tudi z izdajo avdio kaset in zgoščenk z novodobno ljudsko vsebino, »izjemno dejavno vplivala na dogajanje (in popularizacijo – op. K. J.) na slovenski revitalizirani ljudskoglasbeni sceni« (Muršič 1994, 13), nista bistveno pripomogla k razbijanju stereotipa "odrske eksotike".

Z nezlaganostjo, nepopačenostjo, čistostjo in avtentičnostjo tudi slovenski poustvarjalci ljudske glasbe nastopajo proti nepristnim, plehkim, veseljaškimi in komercialnim godbam,¹⁶ vendar pa v nasprotju z ameriško ali britansko revivalistično konstrukcijo nove avtentičnosti, ki se je (med drugim) zoperstavila tudi mehanski reprodukciji sodobnega ljudskega zvoka, ne ponujajo alternative dominantnemu načinu (re)produkcije

¹⁶ Med njima je seveda največkrat omenjena narodno-zabavna in pop glasba. Dejstvo, da so kitare in klavirske harmonike v instrumentariju revivalističnih skupin zelo slabo zastopane, je verjetno ena od posledic odklanjanja skomercializirane popularne kulture.

glasbe. Ideal lepega in vzvišenega, ki deluje kot protipol "ceneni zabavi" in "se ne uklanja zahtevam publike", se nanaša predvsem na samo estetsko podobo ljudske pesmi, kanonizirano skozi izvajalske prakse posameznikov/ic ali skupin.

Ljudska pesem/glasba je tako šele kot umetniški artefakt, ki se oblikuje skozi rituale "buržoazne transcendence"¹⁷ (Frith 1996, 40), zmožna dokazovati svojo večvrednost¹⁸ ter odigrati vlogo "narodove svetinje", kar nas zopet pripelje nazaj k estetskemu, elitnemu in meščanskemu (ali, če hočete, buržoaznemu) diskurzu, ki se že vse od Herderjevih časov oklepa tradicije ljudstva. Hkrati pa ekskluziv(istič)no prepričanje, da glasbeno tradicijo slovenskega etničnega ozemlja, ki se danes največkrat uprizarja v okoljih, kot so gradovi, cerkve, galerije, kulturne in izobraževalne ustanove ter okoliščinah, kot so protokolarne in (državne) promocijske prireditve, odprtja razstav ipd. lahko oživljajo le "poklicani, izbrani", saj "pravzaprav ni treba, da se vsak z njo ukvarja", govori o tem, da je kulturni elitizem v sodobni ljudski glasbi zelo prisoten.

Če sta bili torej ameriška in angleška folk glasba "sredstvo za izganjanje meščanske miselnosti iz kulture delavskega razreda in spontano izražanje samih ljudi" (Frith 1986, 42), tega vsekakor ne moremo trditi za prenovljene ljudskoglasbene prakse držav nekdanjega vzhodnega bloka,¹⁹ ki od konca 80. let prejšnjega stoletja, oziroma od formacij novih državnih tvorb, zavzemajo vse pomembnejše mesto v dominantni (celo elitni) kulturi.

Poglaviti razlog se skriva v ponovni aktualizaciji narodnega aspekta ljudske kulture, kar je (kot smo že ugotavljali) dediščina preporodnega narodnega buditeljstva 19. stoletja, ki pa se je med velikimi družbenimi prelomi in krizami ter gospodarskimi spremembami, ki so jih te države doživljale konec 20. stoletja, s pomočjo intelektualne elite ter vse večje medijske pozornosti, znova inkorporiral med temeljne dejavnike narodne/nacionalne identitete.

Tudi Slovenija v tem primeru ni nobena izjema. S ponovnim rešetanjem simbolov, ki rabijo afirmaciji naroda/nacije kot politične, jezikovne, etnične, teritorialne entitete, smo vse od osamosvojitve priča novi skrbi za narodovo bogastvo, med katerega v prvi vrsti sodijo duhovne manifestacije ljudske kulture.

S prevzemanjem značilnega gradiva, ki je označen kot nacionalna tradicija, se revivalisti neizogibno umeščajo na simbolni oder, ozadje, ki je slovenski simbolni univerzum,

nejasen agregat pomenov in konotacij, ki se nenehno ohranja skozi množico diskurzov (Hammarlund 1998, 33), kot je razvidno iz spodnjih primerov.

Z "razkrivanjem čutnosti naših prednikov", »nepokvarjene duše naroda", negovanjem ljudskih korenin, tega "strahotnega, a prezrtega bogastva, ki ga imamo", naj bi krepili zavest o tem, "kje smo zrasli, kakšen spomin prostora in generacij imamo vtkan v svoje bitje", oziroma "negovali naravno inteligenco ljudske identitete, ki je izredno pomemben identifikacijski faktor v dolgoročnem nacionalnem smislu".

Avtentična substanca, ki se vkaluplja v idiom ljudskega, naj torej potemtakem rabi kot podstavek nacionalne identitete, "slovenstvu" kot njenemu skupnemu imenovalcu, čeprav vemo, da ljudska glasba sama po sebi z narodom nima nikakršne neposredne in vzročne povezave, saj "nikoli v zgodovini ni bila avtarkična zvočnost, vezana na neke narodne specifikke". (Muršič 1994, 88)

Poleg tega pa glasba ne konstituira našega občutka identitete skozi prizmo nacionalnosti, temveč "skozi izkušnje, ki nam jih ponujajo telo, čas in družabnost; izkušnje, ki nam omogočajo umestiti se v imaginarne kulturne pripovedi". (Frith 1996, 275)

Nasprotno pa se s poudarjanjem atributov prvinskosti, nepokvarjenosti, naravnosti, neprecenljivosti, univerzalnosti, celo kozmičnosti, s katerimi so današnji glasbeniki/ce in mnogi publicisti/ke obtežili/e duhovne prvine ljudske kulture, utrjuje politika romantike. Takšni atributi po drugi plati skušajo uveljaviti alternativo obstoječi, razvrednoteni, s kapitalizmom prepojeni potrošniški družbi, hkrati pa se vklapljujejo v globalno manipulacijo, ki nas prepričuje, da porast lokalnih tradicij izpodbija vse prežemajoči in uniformirajoči globalizem, kar pa je mit. Lokalne tradicije so namreč "ravno glavni način, skozi katerega se globalizacija uveljavlja". (Žižek 2002, 6)

Z vidika domene kulturne avantgarde 70. in začetka 80. let, kjer eksperimentiranje z drugačno, ljudsko zvočnostjo še ni bilo obremenjeno z nostalgijo in ohranjanjem "prav te pomembne preteklosti" (Williams 1997, 237), današnji poskusi institucionalnega oživljanja (selektivne in kanonizirane) tradicije naših predindustrijskih prednikov predstavljajo korak nazaj – k preporodniškim idejam 19. stoletja, pri čemer lahko avtentičnost razumemo kot "zahtevo srednjega razreda po udobnosti specifičnih moralnih in estetskih vrednot" (Posen 1993, 128), kot kulturno alternativo, kjer je legitimnost osnovana na avtentičnosti²⁰ in historični verodostojnosti. (Livingston 1999, 66)

Če torej Slovenija v primerjavi z ostalimi (predvsem zahodnoevropskimi) državami še vse do nedavnega ni imela razvitih takšnih institucij, kjer bi se v praksi artikurirali "pravi" načini

¹⁷ Frith v analizi družbenih funkcij (ameriške in britanske) folk glasbe - predvsem na primerih festivalov in klubov - ugotavlja, da je ta organizirana okoli ritualov izvajanja, ki razmejujejo glasbeno izkušnjo od vsakdanjega življenja, in ne okoli ritualov buržoazne transcendence (1996, 40). Prav slednje pa je nujno potrebno za razumevanje predstav o domači "folk" glasbi.

¹⁸ V primerjavi s popularnimi godbami.

¹⁹ Pravzaprav bi lahko trdili, da pri tem folk glasba meščanski miselnosti rabi kot spodbuda.

²⁰ Avtentičnost se v tem primeru nanaša na razlikovanje obujenih (marginalnih) glasbenih praks od dominantnih, hkrati pa opozarja na domnevno časovno globino, v kateri korenini ljudska glasba.

²¹ V Kulturno društvo Folk Slovenija so vključeni vsi že navedeni poustvarjalci in interpreti slovenske ljudskoglasbene dediščine.

izvajanja, predstavljanja in postopanja s tradicijo, se je legitimacija zgoraj omenjene avtentičnosti dokončno utrdila sredi 90. let 20. stoletja z ustanovitvijo kulturnega društva Folk Slovenija.²¹ Ta naj bi z "vzgojo članstva in podmladka s sodelovanjem, z zbiranjem zvočnega in ostalega gradiva za zbirko, prirejanjem tečajev in delavnic, izmenjavo mnenj in splošno skrbelo za zrel in nepotvorjen odnos do ljudske glasbe". (Zapisniki KD FS, januar 1996)

Nepotvorjen odnos do ljudske glasbe, h kateremu revitalizatorji (člani društva) stremijo, se udejanja na podlagi varovanja in poustvarjanja avtentičnih oblik duhovne dediščine, ki jih razumejo kot tiste, ki koreninijo v davni preteklosti in jih premene časa niso uspele povsem izbrisati iz družbenega spomina. Alternativno rešitev družbene krize (in s tem tudi krize identitete), v kateri so stare glasbene oblike ali načini petja in plesa že skoraj povsem izginili ter izgubili svojo funkcijo in pomen, ponujajo s poseganjem "po tistih pomenih in vrednotah, ki so nastali v dejanskih družbah preteklosti in za katere se zdi, da imajo določen pomen, saj zastopajo področja človeških izkušenj, prizadevanj in dosežkov, ki jih dominantna kultura podcenjuje" (Williams 1996, 240-241), ali jih kot takšne ne prepozna.

Takšna pozicija pa je prav gotovo eden najpomembnejših kazalcev revivalistične oziroma preporodne politike, kjer pazljivo konstruiranje in vzdrževanje komponente avtentičnosti ter kontinuirane tradicije ponujata možnost vrnitve v ospredje dominantne kulture, med temeljne integracijske ter socializacijske dejavnike.

Primordialni kriterij avtentičnosti, ki ga je v 18. stoletju sprodcirala humanistična znanost, se tako v selektivnem procesu tradicije²² objektivira »skozi estetsko optiko, ki je vedno optika preferenčne družbene pozicije« (Muršič 2000a, 117) in kot takšna še vedno ostaja eden temeljnih diskurzov slovenske preporodniške ideologije.

Kar pa seveda nikakor ne pomeni, da je takšna percepcija avtentičnosti prevladujoča komponenta glasbenega ustvarjanja vseh tistih, ki na kakršen koli način manipulirajo s slovenskim ljudskoglasbenim izročilom.

Predvsem v skupinah in pri posameznikih/cah, ki se vse od konca 90. let oziroma od začetka 21. stoletja²³ posvečajo ustvarjanju avtorske glasbe na podlagi ljudskih glasbenih obrazcev, v ospredje stopa filozofsko oziroma umetniško pojmovanje avtentičnosti, kjer se poudarja individualnost ter emocionalnost reprezentacije in zvestoba lastni resničnosti.

Z novim zagonom, entuziazmom ter kreativnimi impulzi tako mlade skupine ustvarjajo glasbo, ki avtentično ljudsko komponento glasbenega ustvarjanja išče tam, kjer jo s puritanskimi dogmatizmi obteženi pravoverni preporodniki izgubljajo – v zvočnih pokrajinah spremenljivosti in prilagodljivosti, v nenehni reprodukciji gibno-zvočnih podob, v spontani in aktivni interakciji z občinstvom, v preseganju žanrskih ločnic, hibridizaciji korenin, v avtentičnosti zgodbe, ki jih pripovedujejo njihova križarjenja po "neubesedljivih zvočnih igrah". (Muršič 1993)

Avtentičnost torej ni merilo, postavljeno enkrat za vselej. Prej kot neka zakoreninjena, nespremenljiva dogma, je stvar nenehno spreminjajočega konsenza med pripadniki neke skupnosti, ki ustvarjajo in nadzorujejo njen pomen. (Felföldi 2002, 124)

Kadar se kaže le kot preporodniški subjekt fascinacije ali idealizacije, kjer se tradicija "vrednoti glede na koncepte nespremenljive glasbene resnice" (Frith 1996, 40) oziroma stabilnosti končnega produkta, se neprenehoma vračamo k "brezplodnemu ponavljanju idiomov". (Muršič 1992, 442) Slednje pa ne obeta nobenih konstruktivnih premislekov o avtentičnosti, ki sega daleč prek meja opredmetenega.

Avtentičen je namreč lahko le habitus ljudske glasbe/pesmi, ki ga določata kontinuiteta in (predvsem!) aktivna raba njenih nosilcev, s pomočjo katerih se navidezna rigoroznost kanona vedno znova preobraža v igre improvizacije in inovacije.

Obe komponenti pa sta odsev inovativnosti, ki jo pogojuje lastna kreativnost v večno spremenljivem svetu, kar izdatno pripomore k oblikovanju in preoblikovanju avtentičnosti, kakršno lahko doživljamo zgolj tukaj in zdaj. Kajti samo kot takšna je lahko referenčna, resnična, izvirna, neponovljiva, osvobajajoča in naša.

Viri in literatura:

ERIKSEN, Helen 2002: Who is Authentic in a Global World? V: Authenticity. Whose Tradition? Budapest, European Folklore Institute, 133-140.

FELFÖLDI, László 2002: Authenticity and Folklore. V: Authenticity. Whose Tradition? Budapest, European Folklore Institute, 110-125.

FRITH, Simon 1986 [1978]: Zvočni učinki. Mladina, brezdelje in politika rock'n'rolla. Ljubljana, UK ZSMS, RK ZSMS, Krt 35.

— 1996 Performing Rites: On the Value of Popular Music. Oxford, Oxford University Press.

HAMMARLUND, Anders 1998: Traditional Music between Gemeinschaft and Gesellschaft. Some Reflections on a Revival Phenomenon. V: East European meetings in Ethnomusicology, št. 5(1998): 28 - 35.

²² Selekcija tradicije se potrjuje in utrjuje v oblikovanju in izboru kodeksov izvajanja in predstavljanja izročila, preinterpretaciji in raztapljanju točno določenih načinov, pomenov in praks, ki jih preporodniki doživljajo kot avtentične, verodostojne, resnične in izvirne.

²³ Naj med njimi omenim skupine Orlek, Posodi mi jurja, Kontrabant in občasnó Katice, ki so se z elementi ljudskega v glasbi spogledovali že v prvi polovici 90. let, med mlajšimi pa vidno izstopajo *Katalena*, *Brina* in *Terra Folk*.

HARKER, Dave 1985: Fake Song. The Manufacture of the British Folksong 1700 to the Present Day. Stradford, Open University Press.

KUMER, Zmaga 1975: Kam bi s to folkloro? Ljubljana, Naše tromostovje. Zbirka "Izbrana predavanja" (letu 3, št.1 (21)).

LEYDI, Roberto 1995: Druga godba. Etnomuzikologija. Ljubljana, Studia Humanitatis.

LIVINGSTON, Tamara E. 1999: Music Revivals. Towards a General Theory. V: Ethnomusicology, Winter 1999: 66 - 79.

MIDDLETON, Richard 1990: Studying Popular Music. Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press.

MURŠIČ, Rajko 1993: Neubesedljive zvočne igre. Od filozofije k antropologiji glasbe. Maribor, Katedra.

— 1994 Ob desetletnici. Dolga zgodba o ljudski godbi na Drugi godbi. Glasbena mladina 24(7): 10 - 11.

— 2000 Trate vaše in naše mladosti. Zgodba o mladinskem in rock klubu. Prva in druga knjiga. Ceršak, Subkulturni azil.

— 2000a "World Music". Marginalizirani svetovi med eksploatacijo in emancipacijo. Glasnik SED 40(1-2): 111 - 119.

Ó GIOLLÁIN, Diarmuid 2003: Tradition, Modernity and Cultural Diversity. V: Dynamics of Tradition. Perspectives on Oral Poetry and Folk Belief. Lotte Tarkka, ur. Studia Fennica Folklorostica 13. Helsinki, Finnish Literature Society, 35 - 42.

POSEN, Sheldon 1993: On Folk Festivals and Kitchens. Questions of Authenticity in the Folksong Revival. V: Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined. Neil Rosenberg, ur. Illinois, University of Illinois Press, 127 - 136.

REPOVŽ, Grega 2002: Ameriški imperij je v zatonu (Intervju z dr. Slavojem Žižkom), Delo, 13.7.2002, XLIV(156): 4 - 6, 12 - 13.

SLAVEC-GRADIŠNIK, Ingrid 2000: Etnologija na Slovenskem. Med čermi narodopisja in antropologije. Ljubljana, Založba ZRC.

SLOBIN, Mark, ur. 1996: Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe. London, Duke University Press.

STRAJNAR, Julijan 1998: Vloga ljudske glasbe pri ohranjanju narodnostne samobitnosti. V: Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije. Ingrid Slavec in Tatjana Dolžan, ur. Ljubljana, Knjižnica glasnika Slovenskega etnološkega društva, 83 - 90.

TERLEP - OMERZEL, Mira 1988: Zvočna identiteta slovenstva včeraj in danes. V: Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije. Ingrid Slavec in Tatjana Dolžan,

ur. Ljubljana, Knjižnica glasnika Slovenskega etnološkega društva, 92 - 113.

WILLIAMS, Raymond 1998: Navadna kultura. Izbrani spisi. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Zapisniki sestankov članov in statuta Kulturnega društva Folk Slovenija, od 1995-2002, nepagirano.

Datum prejema prispevka v uredništvo: 10.5.2004

